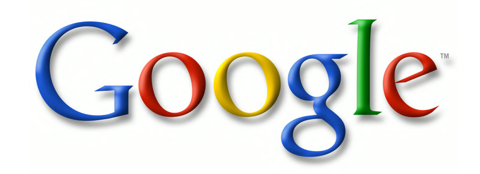


PUBLIKATIONEN

DER

INTERNATIONALEN MUSIK-GESELLSCHAFT

BEIHEFTE

ZWEITE FOLGE

VII.

JOHANN HERMANN SCHEIN UND DAS WELTLICHE DEUTSCHE LIED DES 17. JAHRHUNDERTS

MIT EINEM ANHANGE:

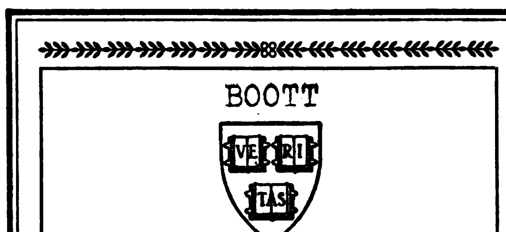
SCHEIN'S STELLUNG ZUR INSTRUMENTALMUSIK

VON

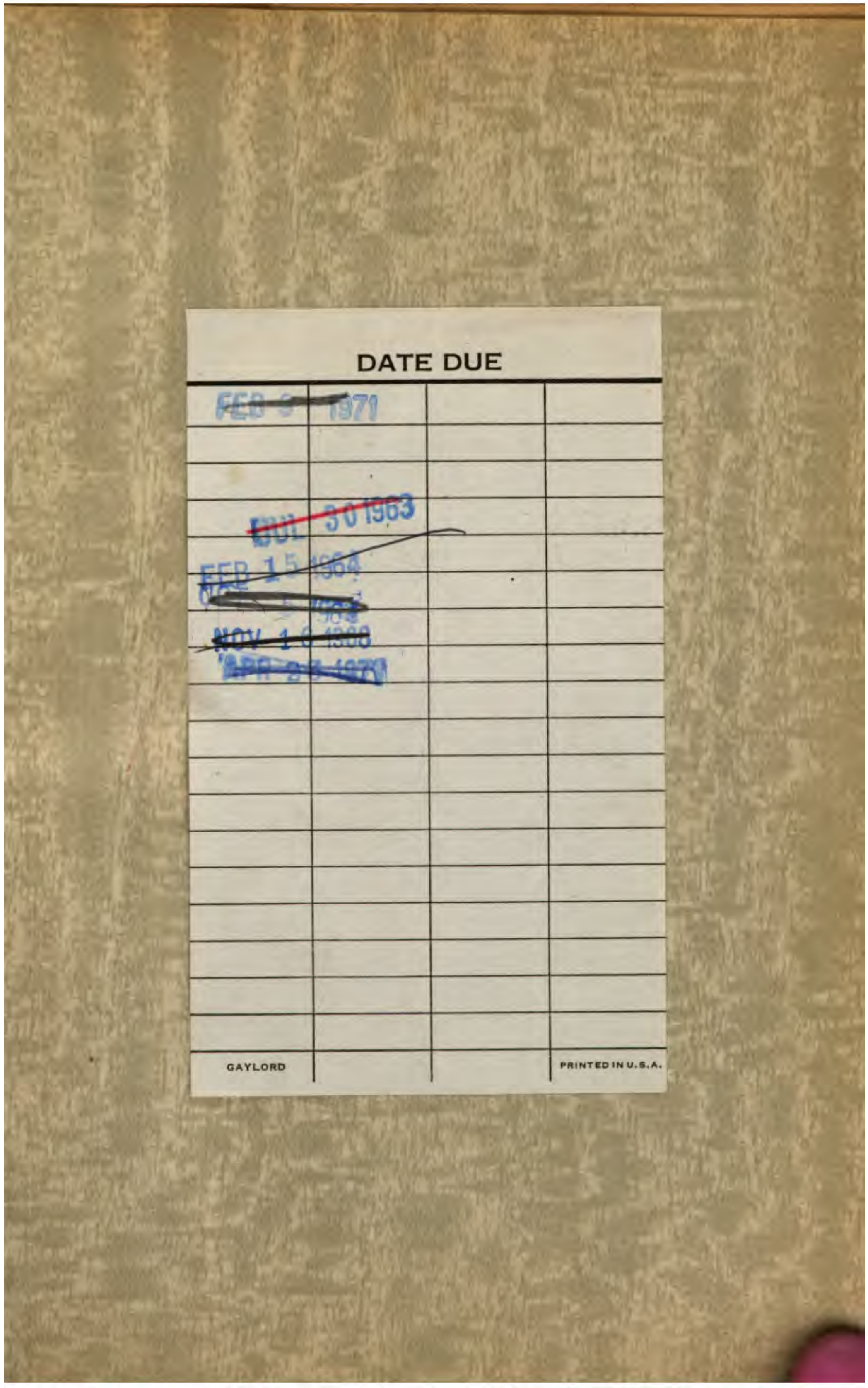
ARTHUR PRÜFER



LEIPZIG
DRUCK UND VERLAG VON BREITKOPF & HÄRTEL
1908

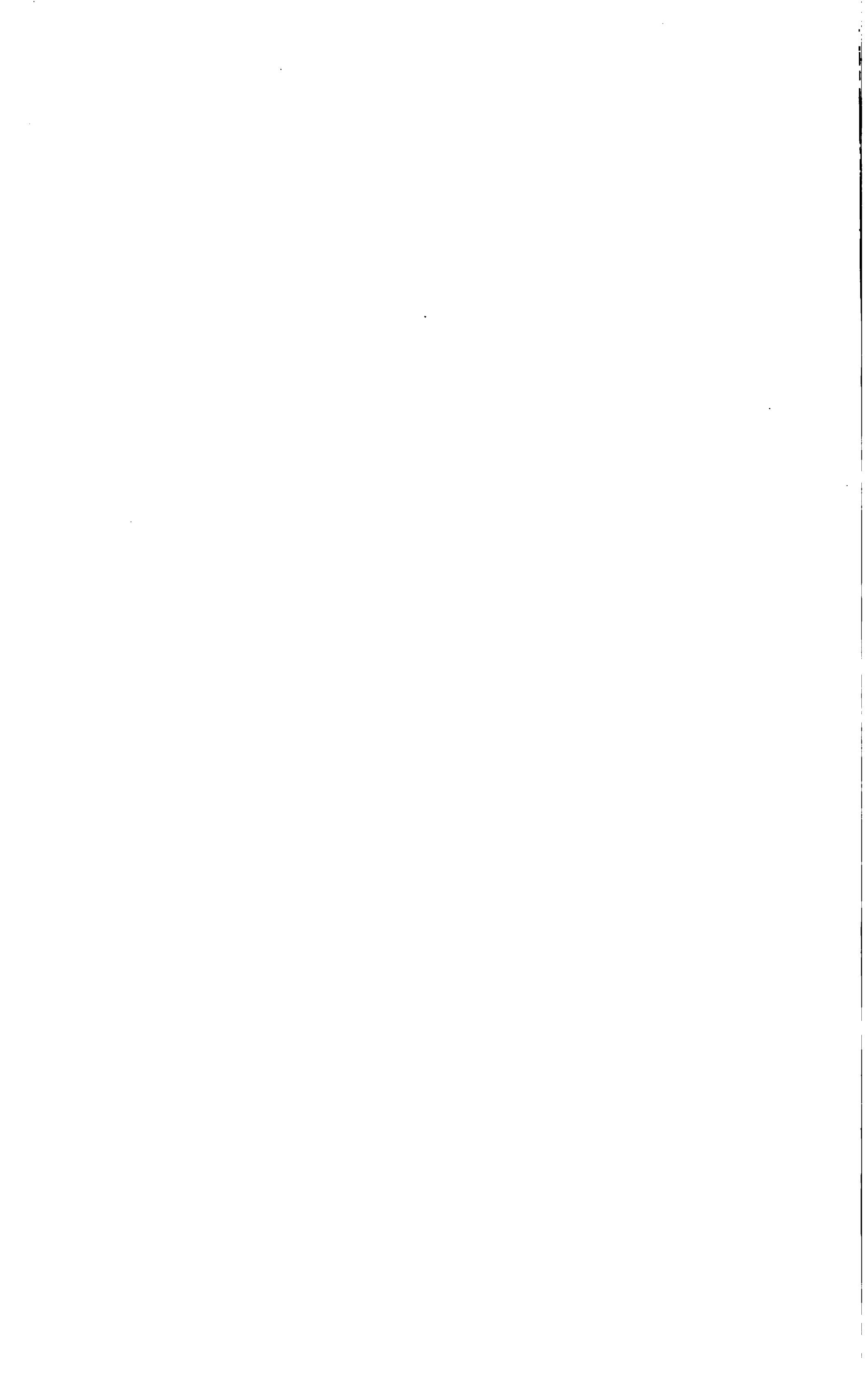

BOOTT
VE RI
TAS
THE MUSIC LIBRARY
OF THE
HARVARD COLLEGE
LIBRARY




DATE DUE
FEB 9 1971
JUL 30 1963
FEB 15 1964
NOV 16 1968
GAYLORD
PRINTED IN U.S.A.







176

Hp

Publikationen

der

Internationalen Musikgesellschaft

Beihefte

Zweite Folge

Heft VII

Arthur Prüfer, Johann Hermann Schein und das weltliche deutsche Lied des 17. Jahrhunderts, mit einem Anhange: Schein's Stellung zur Instrumentalmusik.



LEIPZIG

Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel

1908

Johann Hermann Schein

und das

weltliche deutsche Lied des 17. Jahrhunderts

mit einem Anhange:

Schein's Stellung zur Instrumentalmusik

von

ARTHUR PRÜFER
LEIPZIG



LEIPZIG

Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel

1908

Vorwort.

»Hermann Schein, das bedeutendste deutsche
Liedertalent der Periode.«

Hermann Kretzschmar, Einleitung zum Neudruck von Heinrich Albert's Arien
(Denkmäler deutscher Tonkunst, Band XII, Seite VII).

Die vorliegende Arbeit sucht die künstlerische Stellung J. H. Schein's n der Geschichte des deutschen Liedes im Anschluß an die in meiner Biographie dieses Meisters[1]) gegebenen allgemeinen Andeutungen und an die Einleitungen zu den drei ersten Bänden meiner Gesamtausgabe seiner Werke[2]) ausführlich zu würdigen. Dabei sind natürlich die Resultate der neuesten Forschungen mit verwertet worden. Der Abschluß des Neudrucks von Schein's weltlicher Lyrik in Partitur bietet dazu jetzt nach Vorlegung ihres letzten Bandes die besondere Veranlassung.

In einem Anhange lasse ich noch eine Erläuterung der kunstgeschicht-ichen Stellung Schein's auf dem Gebiete der Instrumentalmusik folgen, da diese, im Anschluß an die Neuausgabe der Instrumentalstücke des Venuskränzleins und insbesondere seines großen Suitenwerkes »*Banchetto musicale*«, im ersten Bande des Neudrucks ebenfalls bereits ausführlich behandelt worden ist.

---

1) Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1895, Einleitung, S. 12.

2) Band I: Venuskränzlein und *Banchetto musicale* (Instrumentalsuiten), Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1901.

Band II: *Musica boscareccia* (Waldliederlein und weltliche Gelegenheitskompositionen), Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1904.

Band III: *Diletti pastorali* (Hirtenlust) und Studentenschmaus, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1907.

Vgl. auch meine Ausgaben von 20 ausgewählten weltlichen Liedern Schein's für 2 und mehr Singstimmen zum praktischen Gebrauch in Partitur und Stimmen, Leipzig, Breitkopf & Härtel; und von ausgewählten Instrumentalwerken zum praktischen Gebrauch in Partitur und Stimmen, Leipzig, Breitkopf & Härtel.

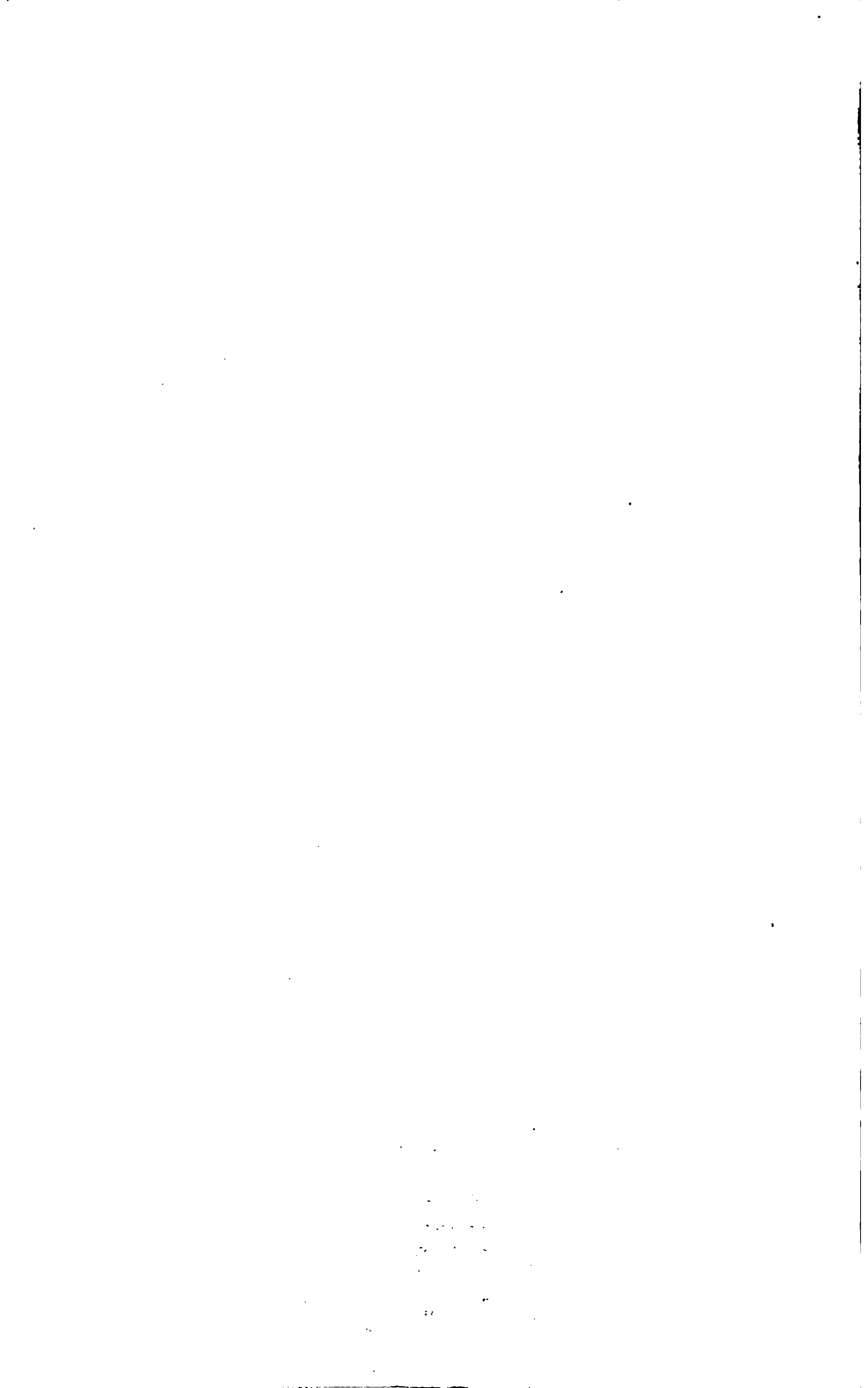
Eine ergänzende Würdigung der Bedeutung Schein's auf dem Ge
biete der geistlichen Lyrik (*Cymbalum Sionium*, Motetten; *Opella nov*
geistliche Konzerte; *Fontana d'Israel*, geistliche Madrigale; *Cantiona*
sein großes Gesangbuch und geistliche Gelegenheitsmusik) muß der Ze
nach Abschluß des Neudrucks dieser Werke und damit der Gesamt
ausgabe überhaupt vorbehalten bleiben.

Zur näheren historisch-biographischen Erläuterung erlaube ich mir au
die Biographie, für die Partiturbeispiele, soweit sie nicht in den Text auf
genommen sind, auf die Neuausgaben selbst zu verweisen.

Leipzig

Arthur Prüfer.

Inhaltsverzeichnis.



I.

»Venus Kräntzlein«

oder

Neue weltliche Lieder zu 5 Stimmen, Instrumental-Tänze und Kanzonen.

Wittenberg 1609[1]).

Das Venuskränzlein fällt in diejenige Periode der Entwicklung des mehrstimmigen, deutschen Kunstliedes, in der der Umgestaltungsprozeß der älteren deutschen Liedform unter italienischem Einflusse seinen Höhepunkt erreicht hatte. Die Vorherrschaft, die der Tenor als *Cantus firmus*, in der Polyphonie des 16. Jahrhunderts geführt hatte, wurde am Ende dieses Zeitraumes gebrochen. Die leitende Gesangsmelodie trat in die Oberstimme. Die übrigen Stimmen entnahmen nicht mehr von ihr ihr Tonmaterial, sondern schritten in selbständiger, motivisch durchaus unabhängiger Führung fort. Diese Entwicklung verfolgen wir in den gemütvollen, vierstimmigen Tonsätzen Leonhard Lechner's, der z. B. in einem seiner »Neuen geistlich und weltlichen Teutschen Lieder« von 1589 (Nr. 3)[2]) den *Cantus firmus* in den Baß verlegt, sowie bei Jacob Regnart und Christoph Demant, von denen jener, in den »*Tricinia*« von 1584, dieser in den »Neuen, Teutschen, Weltlichen Liedern« von 1595 den *Cantus firmus* überhaupt verwirft und nach neuer, bestimmter Formgestaltung in der Liedkomposition ringt. Hier ist der Punkt, wo der geniale Hans Leo Haßler in die Weiterentwicklung des deutschen Liedes eingreift. Haßler, einer der großen Nachbildner italienischer Tonkunst, ist von hoher, kunstgeschichtlicher Bedeutung, eben sowohl als ein Hauptvertreter der venetianisch gebildeten, deutschen Tonkunst, als Schüler Andrea Gabrielis, wie in seinem Verhältnisse zu den anderen zeitgenössischen, norditalienischen Meistern, den Giovanni Gastoldi, Luca Marenzio, Constanzo Porta und Orazio Vecchi, insofern er die von ihnen gepflegten und ausgebildeten Formen des Madrigals, der Kanzonette, des Ballettos und der Gagliarde sich aneignete,

1) Vgl. die Biographie Schein's, S. 42—44 u. unten S. 197ff.

2) Monatshefte für Musikgeschichte 1869, S. 181 und 1878, S. 171.

dabei aber seine deutsche Eigenart wahrte und das deutsche Lied vor der drohenden Gefahr völliger Verwälschung rettete[1]. In wieweit die in den genannten italienischen Kunstformen zu Tage tretenden Stileigentümlichkeiten auf die Haßler'sche Schreibweise übergingen, kann hier nicht Gegenstand einer Untersuchung bilden. Nur insoweit, als sein Stil und, durch diesen hindurch, der der Italiener, für Schein vorbildlich geworden ist, sind jene charakteristischen Merkmale in den Bereich unserer Darstellung zu ziehen.

Als eigentümlichste Ausprägung der Haßler'schen Liedform ist die scharf hervortretende, homophone, knappe, musikalische Periodisierung zu bezeichnen. Sie ist eine Nachbildung der Kanzonette und des Madrigals, die, ebenso wie ihre gemeinschaftliche Grundform, die Frottola, das Prinzip der Dreiteiligkeit, oder, wie die Balletti, das der Zweiteiligkeit, aufweisen und deren musikalischer Bau durch den strophischen Bau des Gedichtes bestimmt wird. Eine solche Drei-, beziehentlich Zweiteilung war allerdings auch in gewissem Sinne in der Vor-Haßler'schen deutschen Liedkomposition, durch das Gesetz der Wiederholung, der beiden Stollen und des Abgesanges, gegeben, doch nicht im Kunstliede Lechner's u. a., sondern in der volkstümlichen Liedweise, die eine getreue Nachbildung des strophischen Versgefühles des Textes war, während eine solche scharfe Trennung der beiden Hauptteile, Stollen und Abgesang, gar *nicht* im Wesen des polyphonen Stiles lag. In dieser Eigenart der Haßler'schen Liedformen ist das direkte Vorbild der ersten 16 Lieder des »Venuskränzleins« zu suchen. Denn in ihnen herrscht durchaus das Prinzip der Zweiteilichkeit, innerhalb deren sich die Periodisierung des musikalischen Satzes auf Grund des strophischen Baues des Textes klar abhebt. Diejenigen Werke Haßler's, in denen Schein dieses Prinzip und eine solche periodische Gliederung beobachtet fand, sind die »Neuen Teutschen gesang nach art der welschen Madrigalien und Canzonetten,« Augsburg 1596[2] und »Lustgarten Neuer Teutscher Gesäng« Nürnberg 1601[3]. Schein hatte diese Liederwerke vermutlich schon in Dresden, während seiner Zugehörigkeit zur Kurfürstlichen Kapelle, als Kantorei-Knabe, 1599—1603, kennen gelernt. In der Biographie[4] wurde auf die Obliegenheit des Kapellmeisters hingewiesen, dafür zu sorgen, »daß die Knaben nicht allein die Figural-, sondern auch die Teutschen Lieder

---

1) Vgl. Rudolf Schwartz, Hans Leo Hassler unter dem Einfluß der italienischen Madrigalisten (Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft 1893, S. 1ff).

2) Neuausgabe von Rudolf Schwartz in den Denkmälern der Tonkunst in Bayern V, 2.

3) Neuausgabe von Friedrich Zelle, 15. Band der Publ. der Gesellschaft für Musikforschung.
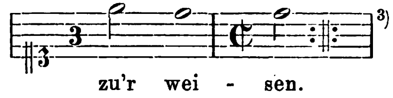
4) S. 5.

sgesamt singen« sollten, und auf seine Verpflichtung, für seine Sänger-
ıaben lateinische, deutsche und wälsche Lieder zu komponieren. Aus
›r Fülle der weltlichen Liedkompositionen, die an der Schwelle des
7. Jahrhunderts von den Lippen der Kantorei-Knaben ertönten und
›ren Sammlungen uns zum allergrößten Teile nur erst dem Namen nach
›kannt sind, dürfen wir, neben den beiden genannten Liederwerken
aßler's, noch diejenigen Christoph Demant's, aus denen uns R. Kade
ne kleine Blütenlese in Neudruck zugänglich gemacht hat[1], hier als
tilvorbilder für Schein herausgreifen. Doch während die beiden ge-
annten Meister sich noch nicht zu einer einheitlichen Durchführung
es rein akkordisch-homophonen Prinzips hindurch gerungen haben, und
uch Joh. Staden noch in seinem »Venuskränzlein« von 1610 in diesem
Jbergangsstadium steht[2], akzentuiert Schein streng metrisch und macht
eine musikalische Deklamation einzig von dem strophischen Bau des
Gedichtes abhängig. Demgemäß ist seine Periodisierung von durchsich-
igster Klarheit und gliedert sich, mittelst der Generalpausen, in der
ıatürlichsten Weise. Diese strenge Geschlossenheit der Lied-
orm, diese innige Verschmelzung von Wort und Ton ist, so-
weit der derzeitige Stand der Veröffentlichung unseres Quellen-
naterials ein solches Urteil erlaubt, im fünfstimmigen Satze
les weltlichen, deutschen Kunstliedes von Schein in dessen
Ven.-Kr. zum ersten Male einheitlich durchgeführt worden.
Die Periodisierung ist, entsprechend der äußerst lebendigen, metrischen
Gliederung der Textstrophe, von kunstvollster Mannigfaltigkeit. Dem-
gemäß ist der Umfang der Lieder sehr verschiedenartig und schwankt
zwischen 5 (Nr. 10) und 18 (Nr. 4) Takten. Die Zweiteiligkeit ist, wie
oben erwähnt, überall festgehalten. Die Cäsur teilt aber öfters das Lied
in zwei Hälften von sehr ungleicher Ausdehnung. So zerfällt z. B. Nr. 8,
ein aus 16 Takten bestehendes Lied, in 2 Teile von 4 und 12 Takten.
Der Periodenbau innerhalb dieser Takthälften wird aber wesentlich durch
das Kunstmittel des Rhythmus-Wechsels bedingt, dessen sich Schein
in diesen Liedern außerordentlich häufig bedient. Dem ₵ folgt fast
immer die *Proportio Tripla* nach, die gewöhnlich wieder am Schluß durch
den Allabreve-Takt des Anfangsteiles abgelöst wird. Diese *Proportio*
hat daher nicht, wie bei Haßler, die Bedeutung des Nachtanzes, sondern
ist melodisch ganz selbständig. In einem Liede (Nr. 5) wiederholt sich

1) »Neue Teutsche weltliche Lieder« 1595, »77 Tänze« 1601, »*Conviviorum deliciae*« 1608; vergl. Kade's Aufsatz über Demant, Vierteljahrsschrift f. Musikw. 1890, S. 469 ff. und die Notenbeilagen daselbst 535 ff.

2) Vgl. Eugen Schmitz, Ausgewählte Werke des Nürnberger Organisten Johann Staden, Denkmäler deutscher Tonkunst, II. Folge. VII. Jahrg. V. Bd., Einleitung S. LVII.

dies rhythmische Wechselspiel sogar zweimal, so daß hier die Taktierung viermal wechselt: (¢, $\frac{3}{2}$, ¢, $\frac{3}{2}$, ¢). Diese Dreiteiligkeit mitten in der Zweiteilung oder auch ihre Umkehrung (Nr. 11) ist eine schon im älteren deutschen Liede, sowie in den altitalienischen Gesangsformen, auch noch bei Bach und Händel häufig zu beobachtende, anziehende Erscheinung, und wir dürfen in der anmutigen Belebtheit dieses Ausdrucksmittels den Niederschlag des regen, innerlichen Gemütslebens des singenden Volkes erblicken. Aber noch eine andere rhythmische Eigentümlichkeit entnahm Schein dem älteren einheimisch deutschen Liede. Es ist die Umkehrung des Rhythmus in den Tripeltakt Melodien, besonders am Ende eines Satzes, einer Periode, vor allem am Schlusse des Liedes. Gekennzeichnet in den Originaldrucken durch Schwärzung der Noten, führt eine solche rhythmische Umkehrung in der betreffenden Stimme oft zu einer gegen die Regeln der Prosodie verstoßenden, sprachwidrigen Betonung, hinter der sich aber ein tieferes musikalisches Gesetz verbirgt. Diese Umkehrung bedeutet wohl mehr als reizvolle Abwechslung in der oft ermüdenden Gleichförmigkeit des Tripeltaktes und Dr. Peter Druffel[1]) dringt tiefer in das Geheimnis ein mit dem Hinweis auf den mittelalterlichen Theoretiker Simon Tunstede, der die verlängerte, vorletzte Note einer Gesangsmelodie sinnig mit dem dahinschwebenden, vor dem Niederlassen seinen Flug verlangsamenden Vogel vergleicht[2]).



[3])

Vom melodisch-harmonischen Standpunkt aus betrachtet, zeigt sich das Ven.-Kr. als eines der merkwürdigen Werke, die den zu Anfang des 17. Jahrhunderts zu seiner vollen Höhe erwachsenen Widerstreit zwischen dem mittelalterlichen Kirchentonarten-System und der modernen harmonischen Anschauung hell beleuchten. Allen Liedern liegt einer der zwölf Glarean'schen Kirchentöne zu Grunde. Nr. 1, 2, 3, 4, 9, 10, 11 der dorische, Nr. 5, 6, 7, 8, 13, 15 der äolische, Nr. 12 der mixolytische, Nr. 14 der dorisch transponierte Ton. Alle die genannten Tonarten sind in ihren melodischen Eigentümlichkeiten noch erkennbar, aber die verschiedensten Modulationen und die unbedenkliche Einführung der Chro-

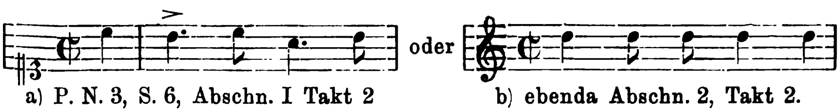
1) Über eine rhythmische Eigentümlichkeit des deutschen Volksliedes (Musikal. Wochenblatt 1890, Jahrg. 21, Nr. 9 u. 10).

2) »*Et notandum, quod in omni cantu penultima nota semper longari debet et ultima nota situari possit dulciter in suo sono. Sicut enim videmus avem volantem, cum pervenerit ad locum, ubi se vult pausare, basse volat, extendens pedes suos ad locum requiei, et bis alas suas volando movet, ut suavius et sine lesura se situat.*« (*De Quatur principalibus musicae*, abgedruckt bei Coussemaker, Scriptores, IV S. 254).

3) Part. S. 2. Abschn. 2, Takt 6/7.

matik weisen überall darauf hin, daß die alte Tonalität in ihren Grundfesten erschüttert ist. Die große Terz spielt eine hervorragende Rolle, zumal als Leitton, der durchaus im Sinne der modernen Tonalität in Anwendung kommt. Modern ist auch der Wechsel von Tonika und Dominant, in denen uns die Grundform der späteren Liedgestaltung entgegentritt. Das Vorbild, das die Strophengliederung des Volksliedes gab, wird hier in kunstmäßiger Behandlung nachgeahmt. Die Melodiebildung ist, wie schon erwähnt, rein akkordisch, ein Fortschreiten von Harmonieen, die in melodische Bewegung aufgelöst sind. Durch die oft unvermittelt neben einander gestellten Tonfolgen von leitereigenen und leiterfremden Dreiklängen erhält die Harmonik etwas Schillerndes, und ihr Übergangscharakter bringt zahlreiche, dem modernen Ohr als Härten erscheinende Tonfolgen mit sich, so daß wir anch beim Ven.-Kr. dem gleichen Schaukelsystem zwischen kleiner und großer Terz, also zwischen Dur und Moll begegnen, das Kade in den Liedern Christoph Demant's nachweist[1]), z. B. Nr. 2, Takt 2 »ach liebstes Herzelein« (P. S. 4, Absch. I, Takt 2). An diesem Beispiel ist zugleich die harmonische Eigentümlichkeit Schein's, der wir schon bei Haßler und Staden begegnen, zu erkennen, seine Melodieabschnitte in Dur abzuschließen.

Die Melodik des Ven.-Kr. trägt im ganzen den treuherzig innigen, echt deutschen Zug, wie er uns in den Liedern Haßler's so vertraulich anmutet. Doch ist sie, trotz der, durch die Periodik bedingten, kurzen Motive, massiger, schwerflüssiger als die, mit italienischer Grazie gezogenen, melodischen Linien des Nürnberger Meisters, der ja während seines Aufenthaltes in Venedig, als Schüler Giovanni Gabrieli's, dem italienischen Volksgesange selbst gelauscht haben wird und dessen entzückende *fa la la* Imitationen auf den meist ausgesprochenen Tanzcharakter seiner Lieder hinweisen. Zuweilen springt etwas von dieser südlichen Lebhaftigkeit Haßler's auf die Melodien des Ven.-Kr. über, so z. B. die rhythmischen Figuren:



a) P. N. 3, S. 6, Abschn. I Takt 2 b) ebenda Abschn. 2, Takt 2.

Letzterer Rhythmus ist z. B. bei Giov. Gabrieli, wie überhaupt bei den Italienern, häufig verwendet. Doch sind dies in dem Jugendwerke unseres deutschen Künstlers Ausnahmeerscheinungen. Seine Melodik findet vielmehr in dem oben angedeuteten rhythmischen Wechselspiel ihr eigentlich belebendes Moment. Dabei ist sie, wo es der Text gebietet, charakteristischer Steigerungen fähig, z. B. Nr. 5 P. S. 11: »jetzt wieder ganz ihren hellen Glanz«.

1) a. a. O. S. 479 und 509.

Eines der ergreifendsten Ausdrucksmittel volkstümlichen und älter-deutschen Kunstgesanges, das Melisma, war infolge des Stils der Ven. Kr.-Lieder leider fast ganz verdrängt. Eine Ausnahme finden wir den Liedern Nr. 5, 8, 12, 16 (P. S. 11, Abschn. I, Takt 5; S. 1 Abschn. I, Takt 3; S. 23, Abschn. I, Takt 7 u. S. 30, Abschn. Takt 2/3). Die melodietragenden Unterstimmen werden ihrer Bestimmung, im wesentlichen als harmonische Unterlage zu dienen, in hohem Maße gerecht. In ihrer Harmoniefülle verleihen sie dieser Musik eine choralartigen Charakter, der freilich erst das der Melodie selbst inne wohnende Wesen offenbart. Es ist ein herrliches Zeugnis für die Eigenart der deutschen, weltlichen Liedmelodie des beginnenden 17. Jahrhunderts, daß auch sie noch, um ihres tief gemütvollen Gehaltes willen später mit geistlichen Texten versehen, als »Parodie«, nicht nur nicht von ihrer unvergänglichen Frische und Schönheit verlor, vielmehr ein noch ergreifendere Wirkung auf die Gemeinde auszuüben vermochte, al zuvor. So legte der deutsche Genius seine ungemeine Befähigkeit dar auch unter dem Ansturm der Ausländerei seine Eigenart zu behaupten Es sei hier nur an das Haßler'sche Lied: »Mein Gemüth ist mir verwirret«, und seine spätere Verwendung im Dienste der Kirche und seine ergreifenden Harmonisierungen durch Sebastian Bach erinnert. So kündigt sich auch der spätere Dichter, Sänger und Tonsetzer Schein dem wir eine Fülle herrlicher Choraltonsätze verdanken, in diesen Ven.-Kr.-Liedern als solcher bedeutsam an, wie andererseits die vereinzelt auftretenden Schlußbildungen (Nr. 5, P. S 11, Abschn. I, Takt 6 und Nr. 13, S. 25, Abschn. I, Takt 1) auf den Stil der kirchlichen Polyphonie des 16. Jahrhunderts zurückweisen.

Allerdings ist der Tonsatz dieser Lieder nicht frei von Fortschreitungen, die wir im sogenannten strengen Satz als fehlerhaft bezeichnen müßten. Parallele Oktaven und Quinten auf der Thesis in den beiden untersten Stimmen durch dazwischen geschobene Noten auf der Arsis zu verdecken, entspricht jedenfalls nicht der ästhetischen Empfindung des modernen Ohres. Solcher Fortschreitungen begegnen uns 5: In Nr. 2, P. S. 4, Abschn. II, Takt 2; Nr. 5, P. S. 10, Abschn. I, Takt 2; Nr. 6, P. S. 12, Abschn. II, Takt 3; Nr. 11, P. S. 22, Abschn. I, Takt 3 und Nr. 14, P. S. 26, Abschn. I, Takt 5, und zwar mit Ausnahme des ersten Beispieles, überall auf den betonten Taktteilen. In Nr. 3, P. S. 6, Abschnitt I, Takt 2 stoßen wir sogar auf eine ganz direkte Quintenfolge, während sich gegen die verdeckte Quintfortschreitung in Nr. 9, P. S. 18, Abschn. I, Takt 2 auch im strengen Stil der modernen Anschauung nichts einwenden läßt. Quinten- und Oktavenparallelen der bezeichneten Art finden sich aber bei den besten Meistern der Zeit, so daß wir ihr Vorkommen bei Schein im Ven.-Kr. diesem nicht ausschließlich zur Last

legen dürfen. Der übermäßige Sekundenschritt in Nr. 15, P. S. 28, Abschn. I, Takt 3 ist als eine absichtliche Härte aufzufassen, um dadurch die in dem Gedichte sich kundgebende, trostlose Stimmung musikalisch zum Ausdruck zu bringen.

Zwei Lieder des Ven.-Kr., Nr. 16 und Nr. 25, waren bisher von der kunstkritischen Betrachtung ausgeschlossen. Beide weichen indeß im Stile sowohl, als auch unter sich, von den bisher behandelten so völlig ab, daß sie eine gesonderte Würdigung beanspruchen. Nr. 16, P. S. 30ff ist eine achtstimmige, doppelchörige Komposition knappster Form. Ihr musikalischer Bau weist deutlich auf Schein's älteren Kunstgenossen Haßler und andere deutsche Meister, die den mehrchörigen Stil beherrschten, wie sein Amtsvorgänger im Thomaskantorat, Sixtus Calvisius (achtstimmige Motette »Unser Leben währet 70 Jahre«) und auf das ihnen gemeinsame Vorbild der großen venetianischen Tonsetzer, Andrea Gabrieli an der Spitze, hin. Dieser verhältnismäßig reiche musikalische Apparat war der typische Ausdruck der sogenannten venetianischen Staatsmusik, deren Farbenpracht uns das kulturhistorisch treue Spiegelbild der stolzen, meerbeherrschenden Handelsstadt nicht minder lebensvoll vergegenwärtigt, als die südliche Glut der Tizian'schen Gemälde. Dieses fremdländische Gewächs will uns unter den milden Strahlen der deutschen Sonne seltsam gemahnen, indessen ist es Schein gelungen, ebenso wie Haßler in den Lustgartengesängen, dem schlichten deutschen Texte: »Ich will nun fröhlich singen«, auch in dem fremden Prunkgewande, seine volkstümliche Einfalt zu bewahren. Immerhin muß dem Schein'schen Tonsatz, mit Haßler verglichen, eine größere Kraftentfaltung und höherer Schwung zugesprochen werden, der vor allem in dem Zusammenwirken beider Chöre wie in den eingestreuten kurzen Melismen zum Ausdruck kommt. So weist dieser glänzende Chorsatz einerseits zurück auf die großen italienischen Meister und zugleich vorwärts auf einen der Großmeister des 18. Jahrhunderts, Georg Friedrich Händel[1])! Auch hat unser Meister diesen mehrchörigen Stil später noch öfters gepflegt, z. B. in seinem großen Motettenwerk: »*Cymbalum Sionium*« (1615) und seinem Tedeum (1618), dessen Chorsatz sich sogar bis zur Sechschörigkeit mit 24 Stimmen steigert! —

1) Inwieweit ein Vergleich dieser mehrchörigen Kompositionen Schein's mit denen eines älteren, hervorragenden, noch ganz dem 16. Jahrhundert angehörenden Zeitgenossen, Jacob Händel (Gallus), zulässig erscheint, wird, hinsichtlich des im VI., XII. und XV. Band der Denkmäler der Tonkunst in Österreich veröffentlichten Motettenwerkes Opus musicum dieses Meisters, im IV. Band unserer Gesamtausgabe, der das Cymbalum Sionium Schein's im Neudruck vorlegen soll, zu untersuchen sein. Vgl. auch Johann Staden, Eugen Schmitz, Denkmäler deutscher Tonkunst, II. Folge, VIII. Jahrg., Bd. I, S. 13ff., Nr. 5 und Philipp Dulichius, doppelchöriger Weihnachtsgesang, Hrsg. von Rudolph Schwartz.

Die Stimmenmasse unseres, ebenfalls zweiteiligen, Stückes gliedert sich i einen höheren und einen tieferen Chor. Dadurch ergaben sich für di Periodisierung neue Wege. Im ersten Teile antwortet der zweite Cho dem ersten bereits nach Verlauf eines Taktes echoartig in tieferer Ton-lage und nach kurzer Erwiderung des ersten, treten beide Chöre zu-sammen und bilden den vollstimmigen Schluß des ersten Teiles. De zweite ist in ähnlicher Weise behandelt, nur, daß hier der tiefere Cho bereits nach einem halben Takte in den höheren einfällt und dann beid vereint dem Schlusse zueilen. Die Tonart ist mixolydisch mit *fis*, in de Anwendung als Leitton; die Rhythmik lebensvoll. Wieder treten di beiden oben S. 19 bezeichneten Figuren auf, die Harmonik ist, dem viel-stimmichen Chorsatze entsprechend, einfach, der Tonsatz, abgesehen von den kleinen, oben erwähnten, melismatischen Figuren, durchaus ak-kordisch.

In dem Schlußliede des Ven.-Kr. Nr. 25, P. S. 57 ff tritt uns wieder eine von allen vorangehenden völlig abweichende Kunstform entgegen, die des Quodlibets[1]). Es ist ein merkwürdiges Stück alter Kontra-punktik, ein 5stimmiger Tonsatz im Stil der Niederländer des 16. Jahr-hunderts, worin Schein den Beweis erbringt, daß er die volkstümliche Polyphonie dieser älteren Zeit gar wohl beherrscht. Ein kurzes Motiv von 4 Noten im Werte einer *Minima* durchzieht, als *Ostinato*, in der *Quinta vox* das ganze Stück. Um dies Thema, das später in der Ver-kürzung erscheint und am Ende einer jeden Textstrophe eine kleine, melodische Erweiterung erfährt, gruppieren sich die übrigen Stimmen, und zwar stehen sowohl *Quinta vox* und *Bassus*, als auch *Cantus* und *Altus* mit einander im doppelten Kontrapunkt der Oktave. Zwischen die beiden Strophen des Liedes ist ein melodisch selbständig behandelter Abschnitt eingeschoben, zu dem die anderen Stimmen sich in freien Nach-ahmungen bewegen. Die Tonart des Stückes ist die transponiert-dorische, mit dem Leitton *fis*. Dem eigentlichen Hauptteile im ₵ folgt eine kurze, 3taktige wieder rein akkordisch gestaltete *proportio sesquialtera* im ₵ $\frac{3}{2}$, die das *Ostinato*-Motiv der *Quinta vox* rhythmisch verändert und in der Vergrößerung in die Oberstimme verlegt und mitten in der Wiederholung auf seinem höchsten Tone sehr wirkungsvoll abschließt. Der Text dieses Liedes steht mit dem musikalischem Bau in so innigem Zusammenhange, daß es hier geboten erscheint, ihn schon an dieser Stelle, vor der Ge-samtwürdigung des dichterischen Wertes der Ven.-Kr.-Lieder, ins Auge zu fassen. Wir haben es hier mit einem Quodlibet zu tun, jener wun-derlichen, zu Schein's Zeit schon Jahrhunderte alten, äußerst beliebten

1) Spitta, S. Bach I S. 152 und Elsa Bienenfeld, Wolfgang Schmeltzl, sein Liederbuch (1544) und das Quodlibet des XVI. Jahrhunderts. Sammelbände der IMG. VI, S. 80ff., bes. S. 123.

ischung geistlicher und weltlicher Melodien mit den buntesten, deutschen
d lateinischen Texten, die im mehrstimmigen Tonsatz kunstmäßig in
ıander verpflochten wurden. Im Quodlibet von Schein's Venus-Kränzlein
tt der melodieführenden Oberstimme und ihrem Texte ein selbständiges
elodisches Gebilde gegenüber, eben jenes *Ostinato*-Motiv. Sein Text
ginnt mit den Worten: »*Post Martinum*, *bonum vinum*« und kenn-
ichnet, im Verein mit der Überschrift: *Cantus à 5 Post Martinum*
ıs ganze Lied als einen sogenannten Martinsgesang, wie er bei den
. Ehren des heiligen Martin schon seit den ältesten Zeiten, alljährlich
n 11. November, veranstalteten Schmausereien angestimmt zu werden
legte [1]). Das »*Post Martinum bonum vinum*« oder »nach Martini guter
Vein« war sprichwörtlich im Volksmunde und deutete auf den Zweck
es an diesem Tage dem heiligen Martin dargebrachten Weinopfers hin.
s sollte den Heiligen bewegen, den in den Fässern gährenden Most in
Vein umzuwandeln. Solche und andere wunderbare Wirkungen pflegte
an jenem Trankopfer, dem sogenannten Martinsweine, zuzuschreiben. —
m diesen lateinischen Merkspruch [2]) schwirren nun deutsche Laute aus
en Kehlen fröhlicher Zecher, die zu dem festlichen Gelage versammelt
nd:

»Laßt uns freuen und fröhlich sein
Zu Lob dem Schöpfer aller Dinge« etc.

nd gipfeln in den übermütigen Ausrufen:

»boy, boy, boy, compagni boy«.

Der jugendliche Studiosus Schein hatte jedenfalls mit diesem Liede,
ei aller musikalischer Kunst, einen recht volkstümlichen Ton angeschlagen,
enn gerade in Leipzig wurzelt die Sitte der Martinsschmäuse am festesten
och bis auf den heutigen Tag, und eine Menge solcher Martinslieder
ind uns von Leipziger Dichtern, wie überhaupt aus jener Zeit über-

---

1) »Nun zu diesen Zeiten
Sollen wir alle fröhlich seyn
Gensvögel bereiten,
Darzu trinken ein'n guten Wein«

ıeißt es z. B. bei G. Forster, »Frische Liedlein«, 1540. Vgl. auch Sächsische Volkskunde, herausgeg. von Dr. Robert Wuttke, Dresden 1900 S. 291/292 und die Beispiele von Rudolf Hildebrand (Materialien zur Geschichte des deutschen Volksliedes, I. T. Herausgeg. v. G. Berlit, S. 147/148. Leipzig, Teubner 1900), in denen lie Sprachmischung von deutsch und lateinisch gleichfalls hervortritt und Dr. E. Sehmlich, Das Martinsfest, wissenschaftliche Beilage der Leipziger Zeitung 1893, Nr. 134.

2) Umgekehrt gruppieren sich in einem Quodlibet von J. Eccard um eine deutsche Stimme 4 lateinische, vgl. Nr. 11 und 12, 24 und 25 in Eitner's Publikation von Johann Eccard, Neue geistliche und weltliche Lieder zu fünff und vier Stimmen, Königsberg 1589, Bd. XXI der Publ. d. Gesellschaft f. Musikforschung 1897.

liefert, z. B. von dem jüngeren Zeitgenossen Scheins, Georg Finkelthaus[1] und von dem fruchtbaren Liederkomponisten Melchior Frank, in dessen »Teutschen, musikalischen, fröhlichen Konvivium« von 1621, dessen lateinisch-deutsche Sprachmischung ebenfalls auf den Quodlibetcharakter hinweist[2]). Bezeichnend ist auch für die Popularität des Liedes, daß auf der Notenrolle, die der Sänger auf dem Holzschnitte des Titelblattes des Ven.-Kr. umfaßt, die Worte: »*Post Martinum bonum vinum*« erkennbar sind. — Von besonders komischer Wirkung ist der Gegensatz des ausgelassenen Textes zu dem fast feierlichen Mollcharakter der Musik. Er war sicher ebenso beabsichtigt, wie in der Volksmelodie über die Martinsgans aus Georg Forsters Liedersammlung von 1540 Nr. 7, wo sogar ein gregorianisches Motiv dem deutschen Texte der anderen Stimmen gegenübertritt. — Der Text des Cantus *Post Martinum* ist abgedruckt bei Hoffmann von Fallersleben[4]) unter dem Titel: Laßt uns freuen und fröhlich sein. —

Die Gedichte des Ven.-Kr. gehören der Klasse der volkstümlichen Kunstlieder oder sog. Gesellschaftslieder an, einer Mischgattung, die sich um die Wende des 16. und 17. Jahrhunderts, unter dem Einflusse der italienischen Lyrik, aus dem älteren deutschen, volkstümlichen Liede herausbildete. Es ist ein alter, noch von Hoffmann v. Fallersleben geteilter Irrtum, den Freiherr L. von Waldberg[5]) bekämpft, es sei das alte, deutsche Volkslied im 17. Jahrhundert ausgestorben. Es lebte in Wirklichkeit fort, aber unter der Herrschaft einer fremden Kulturströmung büßte es allerdings ein gutes Stück seiner sinnigen Eigenart und frischen Unmittelbarkeit ein. Immer mehr traten äußerliche Anempfindung und Reflexion an ihre Stelle. Die italienische Renaissancebewegung durchsetzte die deutsche Lyrik mit mythologisch-antikisierenden Elementen. Durch sie war der ganze griechische Götterhimmel wieder lebendig geworden: Apollon und Diana mit Nymphen und Satyren, Venus und Amor und natürlich auch Orpheus »mit seiner Lyr gar kleine« (Partitur S. 3) hielten ihren Einzug in die deutsche Literatur. Eine ganze Reihe von Liedersammlungen wurde mit Zusammensetzungen des Namens der Liebesgöttin betitelt, z. B. Venusgarten, Venusglöcklein und so auch unser Venuskräntzlein. Ihre Verfasser, meist auch Textdichter und Komponisten in einer Person, μελοποιοί[6]), legten das größere Gewicht auf

---

1) Vgl. Heinr, Pröhle: Das deutsche Gesellschaftslied, Westermann's Monatshefte Novbr. 1893.
2) Vgl. Monatshefte f. Mus.-Gesch. XVII, 1885, S. 91.
3) Vgl. Franz M. Böhme: Altdeutsches Liederbuch 1877, Nr. 353.
4) Die deutschen Gesellschaftslieder des 16. u. 17. Jahrhunderts, 2. Aufl, 1860. Nr. 238.
5) Die deutsche Renaissance-Lyrik, Berlin 1888, Einleitung S. 6, 7.
6) von Waldberg a. a. O. S. 22.

den musikalischen Teil und erfanden z. B. zu den italienischen Liedsammlungen deutsche Texte, deren metrischer Bau sich der italienischen Vorlage anpassen mußte. So glichen diese Texte der Gesellschaftslieder mehr mosaikartigen Zusammensetzungen gewisser typischer Reimpaare, als wirklichen Dichtungen, wie z. B.

zart — edler Art; geziert — formiert, hold — Gold; eil — Liebespfeil.

Besonders waren solche formelhafte Reime bei der Aufzählung der Reize der Geliebten sehr häufig. Andererseits klangen noch besonders in den Anfangszeilen vieler Lieder manche Töne aus der Volkslyrik herüber, wie z. B. die Ermunterungszurufe:

»*Frisch auf*«, oder »*Auf, auf*«, auch »*Wohlauf*« u. dgl.

Dabei war man in den Entlehnungen aus fremden Dichtern sehr unbefangen. Doch dürfen wir nicht dabei an ein bewußtes Plagiat denken. Es war mehr dichterische Unbeholfenheit und eine gewisse literarische Gütergemeinschaft, die eine Wertschätzung künstlerischer Originalität und die Achtung des fremden geistigen Eigentums nicht kannte.

Es ist ein erfreulicher Beweis von Schein's gesunder, echt deutscher Künstlernatur, daß, trotz aller fremder Beeinflussung, eine starke, volkstümliche Dichterader alle seine Liedwerke durchzieht.

Diese Quelle echtester Poesie sprudelt am lebendigsten in seinem Jugendwerke, dem Ven.-Kr. Zwar zeigt er sich auch in ihm als ein echtes Kind seiner Zeit. Der mythologische Schwulst in dem Liede Nr. 8 ist mit Recht als geschmacklos bezeichnet worden [1]). So haben auch das Lob der Jugend in Nr. 1 (Partitur S. 3) und die trockene Aufzählung der Instrumente, mit der die Musik den Dichter in ihrem Preise unterstützen soll, sowie die Reflexion über die männliche Vernunft mit dem Wesen der wahren, lyrischen Poesie nichts gemein. Dem gegenüber stehen aber eine ganze Reihe von Liedern, die im echten Volkstone gehalten sind und mit dem Ausdrucke wahrhafter Empfindung gar traulich zu uns sprechen. Reichen auch seine dichterischen Kräfte zur Umgehung der obigen Reimpaare nicht aus, so finden wir doch auf der anderen Seite auch echt volkstümlich anheimelnde Anklänge in großer Zahl, so z. B. in Nr. 3: »Das edle Kräutlein Vergißmeinnicht«, das, in Gemeinschaft mit »Jelängerjelieber«, schon in Forster's Liedersammlung von 1549 besungen wird. Andere Ausdrücke wie: Bruder Neidhart, finden sich auch bei zeitgenössischen Dichtern, wie Demant (1609). Lieder wie Nr. 2: »Soll ich mein Freud verschweigen, ach liebstes Hertzelein«; das soeben zitierte (Nr. 3) »Kräutlein Vergißmeinnicht«; Nr. 11: »Soll es denn nun nicht anders sein«; Nr. 16: »Ich will nun fröhlich

1) Reißmann: Geschichte des deutschen Liedes 1874, S. 97.

singen« oder Nr. 10 die spöttische Absage an eine Spröde; das lustige Trinklied Nr. 12 müssen im volkstümlichen Sinne als ganz besonders gelungen bezeichnet werden. Und welch zartsinnig poetischer Gedanke liegt in dem damals sehr weit verbreiteten, uns auch bei Joh. Staden begegnenden[1]) Brauche, die Anfänge der Textstrophen mit den Buchstaben weiblicher Vornamen zu schmücken, dem sog. Akrostichon, dem Schein in nicht weniger als 12 Gedichten des Ven.-Kr. huldigt! Folgende Mädchennamen sind dergestalt in die Gedichte eingewoben: Sidonia (2, 11 und 14), Maria (3), Hedwig (5), Rosina (6), Gertrud (7), Ursula (8), Anna (9), Elisabeth (10), Justina (15), sogar Amor wird bedeutsamerweise akrostichisch behandelt (13)! Ist es Zufall, daß drei dieser Gedichte auf den Namen Sidonia gebaut sind! In Nr. 2 lacht das junge Liebesglück des Dichters über die frohe Aussicht auf den baldigen Besitz der Geliebten. In Nr. 11 ergeht er sich in Klagen über die Trennung von ihr. In Nr. 14 hält er ihr gar ihre Untreue vor. Wir wissen nicht, ob diese Gedichte wirkliche Phasen von des Dichters Liebesleben widerspiegeln. Tatsache ist, daß Schein's erste Gattin Sidonia hieß und gleichfalls aus seinem erzgebirgischen Heimatsorte Grünhain stammte. Er hat sie allerdings erst sieben Jahre nach Veröffentlichung des Venus-Kränzleins, 1616 in Weimar heimgeführt[2]). Andrerseits war es bräuchlich, daß, wie später Schiller seine Laura, auch die Dichter dieser Periode oft gar nicht existierende, weibliche Ideale zum Gegenstand ihrer lyrischen Ergüsse erkoren.

Der metrische Bau der Liederstrophen des Ven.-Kr. ist kunstvoll und sehr mannigfaltig. Nur ein Reimanordnungsschema kehrt dreimal wieder: *a b*, *a b*, *c c d*, *e e d* in den Nr. 2, 5, und 13. Das quantitierende Gesetz ist wohl unabsichtlich fast überall richtig beobachtet.

Der sprachliche Ausdruck der Lieder im allgemeinen ist noch rauh und ungefüge, die Wahl der Bilder ist verfehlt. Füllsilben werden häufig eingeschoben. Doch sind Bildungen wie: Tugenheit — Adelheit (Nr. 1, Vers 5 und 6) wiederum auf volkstümliche Grundlagen zurückzuführen, wie auch grammatikalisch anstößige Kasusänderungen und Silbenzusammenziehungen z. B. Nr. 10, P. S. 16:

»Einstmals ich ein Jungfreulein
Mich zu g'wern ein Tänzelein
Bittlichen ansuchen thät,
Welches hat ein stolze Red'.«

1) S. E. Schmitz, Denkmäler der Tonkunst in Bayern, VII. Jahrg., I. Band, Einleitung S. LVI.

2) Vgl. Biographie S. 20 und meinen Aufsatz: »Zur Familiengeschichte des Leipziger Thomaskantors Johann Hermann Schein (Monatshefte f. Mus.-Gesch, 1898, Nr. XII, S. 190), in dem nachgewiesen wird, daß Sidonie nicht aus Dresden, sondern aus Grünhain stammte.

Desgleichen die außerordentlich häufige Anwendung des Hilfszeitwortes tun[1]). Doch mußte ja zu Beginn des 17. Jahrhunderts, vor Opitz und der ersten schlesischen Dichterschule, eine wirkliche, zum Ausdrucke der mannigfaltigsten Regungen des Seelenlebens geeignete Dichtersprache erst neu geschaffen werden. Auch Haßler's Lustgarten weist dieselben sprachbildenden Erscheinungen auf. Von diesem Standpunkt aus können wir manchen einzelnen dieser Ven.-Kr.-Lieder einen hohen Grad der Anerkennung, auch in poetischer Beziehung, nicht versagen, und zuweilen wird der unbefangene Beurteiler durch eine überraschende Zartheit des Ausdruckes erfreut. Diesen echt poetischen Kern haben denn auch schon Männer wie Hoffmann von Fallersleben herausgefühlt, der in den »deutschen Gesellschaftsliedern« zwei dieser Lieder abgedruckt hat. Nr. 12 unter dem Titel: »Aller guten Dinge müssen drei sein«, mit Anspielung auf die vierte Strophe des Textes: »Bier und Wein, Jungfräulein und die Musik gut«[2]), und den Cantus: *Post Martinum* S. 328, Nr. 238, unter dem Titel: »Laßt uns freuen und fröhlich sein, Zu Lob dem Schöpfer aller Dinge«. — Auch Reißmann a. a. O. hat den Tonsatz mit der ersten Strophe des ergreifenden Abschiedsliedes Nr. 9 abgedruckt, endlich neuerdings Hugo Leichtentritt, deutsche Hausmusik aus 4 Jahrhunderten, ausgewählt und zum Vortrage eingerichtet (Bard, Marquardt, C., Berlin 1907) Nr. 11 »Soll denn so mein Herz« (daselbst S. 79, in meiner Ausgabe Partitur, S. 22) (*Akrostichon Sidonia*). Auch Leichtentritt weist auf den viermaligen Taktwechsel in diesem kurzen Satze hin.

II.

Musica boscareccia

oder

Wald-Liederlein

In 3 Stimmen mit Begleitung des Generalbasses.

3 Teile, Leipzig, 1621. 1626. 1628.

Vorliegendes Werk[3]) ist zu verschiedenen Lebenszeiten seines Autors entstanden. In Anbetracht dessen jedoch, daß der Stil allen drei Teilen gemeinsam ist und diese sich schon in den Stimmbüchern der Original-

---

1) Vgl. das soeben angeführte Beispiel, Zeile 2.
2) a. a. O. S. 287, Nr. 210.
3) Vgl. die Biographie Schein's, zu Teil I S. 50ff.; zu Teil II S. 78—80; zu Teil III S. 91—93.

drucke häufig vereinigt finden, durfte auch die Neuausgabe alle drei Teile zu einem Werke zusammenfassen.

Die *Musica boscareccia* darf nach einer doppelten Richtung hin unsere besondere Aufmerksamkeit in Anspruch nehmen:

I. wegen ihres Stiles und Vortrages,

II. wegen ihres Kunstwertes.

I. Stil und Vortrag der *Musica boscareccia.* Dieses Werk, speziell der erste Teil von 1621, darf als eines der frühesten Produkte des in die deutsche Liedmusik eindringenden, italienischen konzertierenden Stiles bezeichnet werden. Nach Hugo Riemann[1]) ist Gregor Aichinger vielleicht der erste deutsche Meister, der vom Generalbaß Gebrauch macht. (*Cantiones ecclesiasticae*, Sillingen 1603). In der Vorrede: *Ad Musicophilum*, des ersten Teiles seiner 3 Jahre vorher erschienenen geistlichen Konzerte der »*Opella Nova*« vom 1. August 1618[2]) berichtet Schein selbst, daß ihm Ludovico Viadana's ein- bis dreistimmige *Concerti ecclesiastici* (Gesamtausgabe, *Opera omnia sacrorum concentuum* usw., Frankfurt 1620) zur Anleitung im Gebrauch dieser »Invention« gedient hätte. Es ist uns jetzt bekannt, daß der Ausdruck Invention nicht auf die Erfindung des bezifferten Basses durch Viadana hindeutet, eine Annahme, zu der man früher durch die Bemerkung dieses Meisters auf mehreren Titeln seiner Werke »*Invenzione commode per ogni sorti di cantori e per gli organisti*« verleitet wurde. Die Neuerung Viadana's, worauf sich die Bezeichnung Invention bezieht, bestand nur darin, daß er, im Gegensatz zu dem früheren Gebrauch, den Generalbaß nur gelegentlich zur Ergänzung der fehlenden Singstimme eines mehrstimmigen Stückes heranzuziehen, gleich von Haus aus seine Kirchenkonzerte nur für eine oder zwei Stimmen schrieb und den Generalbaß als obligate Stütze verwertete, wie die Florentiner auf dem Gebiete der Oper und der Kantate.

Die Vorrede Schein's zu den *Opella nova* lautet:

Ad musicophilum: »Hier hast du, vielgeliebter Leser, laut meiner jüngst gethanen Promission ein Werklein Geistlicher deutschen Concerten, deren beide Diskante und der Tenor, wo er dazu kömpt, mit dem Text vocaliter, der Baß aber ohne Text instrumentaliter, als mit einer Trombone, Fagotto, Viola grossa, oder dergleichen (welcher auch wol, so man die Baß-Instrumente nicht haben kann, gar außgelassen werden mag) in die Orgel, Clavicimbel, Tiorba etc. gesungen und gemacht werden sollen. Ferne Instruktion und Anleitung wirstu in Ludovici Viadanae Concerten, Opera omnia inscribiret, befinden, in welchem er nicht alleine

1) Geschichte der Mensuraltheorie S. 421.

2) In der Gesamtausgabe der Werke als Band V geplant.

nach der lenge meldet, wie man aus dem General-Baß schlagen solle, Sondern auch, warumb diese manier erfunden[1]). Achte demnach für unnötig, alhier weitleufftig davon zu schreiben. Boni consule ete benè vale.«

Wir haben also in der Mus. bosc. eine Übertragung der Viadana'schen Kunstübung auf die weltliche Liedmusik vor uns und erhalten auch über das Verfahren, das Schein bei diesem neuen, konzertierenden Stil beobachtet wissen will, näheren Aufschluß durch die »*Instructio pro simplicioribus*«, die er dem ersten Teile der Mus. bosc. voranschickt. Sie lautet:

»Ob mir gantz wol bewust, daß ein jeder erfahrner Musicant selbsten wol weiß, wie diese Art der Vilanellen am besten zu gebrauchen: Jedoch habe ich etwas nur hiervon den einfeltigen andeuten wollen. Es können diese meine Liedlein füglich musicirt werden.

1. Alle drey Stimmen, als der Baß und zwene Soprani, in ihrer natürlichen Höhe, entweder für sich allein oder auch in ein corpus, etc.

2. Daß man die zweene Soprani oder Discante in Tenoren verwandeln; eine Oktave niedriger, wird dem Gehör auch nicht unannehmlich seyn.

3. Daß man Soprano I lasse einen Discant bleiben, aus Soprano II aber einen Tenor machen.

4. Daß man die Soprani vivâ voce singen, und den Baß auf einer Trombone, Fagot oder Violon fein still darzu spielen lasse.

5. Daß man Soprano I vivâ voce singen, Soprano II aber auff einem Violin oder Flötlein; und den Baß auff jetzt gedachter Instrumenten einem darzu machen lasse.

6. Kann der Baß, wenn man ein Corpus etc. dabey hat; oder auch wol in mangelung des discantisten, Soprano II auff Concertenart gantz ausgelassen werden.«

Aus dieser Instruktion geht hervor, daß es dem Schöpfer der Mus. bosc. nicht mehr wie in seinen geistlichen Konzerten, um eine völlige Nachahmung des Viadana'schen Stiles zu tun ist. Er gibt vielmehr seine Selbständigkeit dem italienischen Meister gegenüber kund, sofern er den Basso continuo nicht grundsätzlich als fortlaufende, zur Ergänzung der Harmonie unerläßliche Begleitungsstimme auffaßt, sondern eine solche Begleitung unter gewissen Verhältnissen als entbehrlich hinstellt. Ausgehend von dem später zu charakterisierenden, eine leichtere Handhabung des Tonmateriales bedingenden Villanellenstil, in dem diese dreistimmigen Waldliederlein gehalten sind, gibt er in jener Instruktion sechs Vorschläge: »wie diese meine Waldliederlein zu variiren seyn«, von denen

1) Viadana's Instruktion ist abgedruckt: Monatshefte f. Mus.-Gesch. VIII, 1878, S. 105ff.

Nr. II—V eine Versetzung der Tonhöhe einer oder der beiden O stimmen aus dem Sopran in die Tenorlage gestatten oder einen E durch Instrumente zulassen, zum Zwecke reizvollerer Klangfarbe schungen, wofür seinem Zeitalter der Sinn und die Gabe, mit ihnen Empfindung und Phantasie zu wirken, im hohen Grade eigen war[1]. Macht, der freiheitliche Einfluß, den das Hauskonzert auf die musikali Praxis dieser Zeit übte, tritt uns am deutlichsten aus den Vorrede den Arien Heinrich Albert's entgegen, an der Stelle, wo sie aus andersetzen: »die Singstimme kann von Violine oder Flöte, der Baß Violoncellis und Fagotts, die Mittelstimmen können von weiteren eigneten Instrumenten oder Sängern verstärkt oder kontrapunktiert w den[2]. Der erste und sechste Vorschlag Schein's sind geeignet uns A schluß über die Verwendung die er dem beziffertem Basse zuwies. geben. Aus der ersten Anweisung erhellt, daß der bezifferte Baß, we alle drei Stimmen gesungen werden, bei der Aufführung ganz wegbleib könne; aus der letzten (Nr. 6), daß die obligate Begleitung, falls corpus vorhanden ist, die Mittel- oder Baßstimme aber fehlt, notwend einzutreten habe, um die entstandene harmonische Lücke durch die i strumentale Begleitstimme auszufüllen. Das Begleitinstrument (corp wird auf dem Titelblatt des Werkes als Klavizimbel, Spinett, Tior näher definiert. Ein weiteres Moment der Unabhängigkeit von Viadan zeigt die viel reichere Bezifferung, die Schein durch die Zahlen u Signaturen des basso continuo zum Ausdruck bringen will, denn währe Viadana in seiner nur für die Organisten bestimmten Instruktion a die Bezifferung gar nicht eingeht, sondern sich nur der ♯ und ♭ zur B zeichnung der Terz bedient, kommt in der mus. bosc. auch die wirklic Bezifferung für Quinte, Sexte, Septime und die Vorhalte (der Quart v der Terz, der Septime vor der Sexte) vor. Vielleicht war ihm unse Meister, schon die Oper Euridice Jacopo Peris bekannt, die 16 zwei Jahre vor der Herausgabe der geistlichen Konzerte Viadana erschien, und deren Baßstimme der Komponist, in völliger Unabhäng keit von Viadana, eine ausgeführtere Generalbaßbezifferung beigef hat. In der Anwendung einer solchen wurde Schein sicherlich au

---

1) H. Kretzschmar, Führer durch den Konzertsaal. I. Abt. I. Bd., 3. A 1898, S. 5.

2) H. Kretzschmar, Musikalische Zeitfragen S. 42. Vgl. auch M. Praetorii *Syntagma musicum* III S. 170ff. und Monatshefte für Mus.-Gesch. 1878 S. 42. V auch Eugen Schmitz, Ausgewählte Werke des Nürnberger Organisten Joha Staden (1581—1634), erster Teil (Denkmäler der Tonkunst in Bayern; Leipz Breitkopf & Härtel 1906, Einleitung S. XLV. Mit Recht erblickt aber der Hera geber Staden's, dessen Motette: »*Exspectans expectari Dominum*« die Bezeichnun »Cantus sive Tenor« trägt, in dieser freigelassenen Wahl in der Stimmenbesetzu auch einen bedeutsamen, modernen Zug und im Sinne Ph. Spitta's »den Dur bruch einer ganz neuen Anschauung.«

durch Michael Praetorius bestärkt, der es in dem *Syntagma Musicum* III, 126/127ff von 1619 dem Viadana zum Vorwurf macht, die Bezifferung nicht angewendet und dadurch den Spieler über die Wahl der zum Basse zu greifenden Intervalle und Harmonien im unklaren gelassen zu haben[1]).

Eine wichtige Quelle aus Schein's Zeit selbst war fernerhin für das Prinzip der modernen Aussetzung des bassus continuus zu berücksichtigen: Johann Staden, der bekannte Nürnberger Organist gab im Jahre 1626 in seiner »Kirchenmusik Ander Theil« zu 1—7 St. am Schluß folgende hierher gehörige Vorschrift:

»Kurtzer und einfältiger Bericht für diejenigen, so im Basso ad. Organ. unerfahren, was bei demselben zum Theil in Acht zu nehmen«. (Neugedruckt in der Allgem. Mus. Zeitg. 1877 S. 99ff)[2]). Daselbst heißt es: »*Gmelte Tertiae major et minor* (nämlich die über dem Bassus stehenden ♯ und ♭) werden darumb nicht allzeit verstanden vom Basso an zu rechnen, sondern abwechselsweis zu gebrauchen, dann man nicht an ein gewisse Ort gebunden, und wird die Decima, auch die Decima Septima an der Tertia statt gebraucht«. In Befolgung dieser Vorschrift setzt die Neuausgabe der Mus. bosc. zuweilen, besonders an den Teil- und Ganzschlussen, statt der Terz die Dezime, wobei natürlich das Gesetz der richtigen harmonischen Fortschreitung in den Akkordverbindungen maßgebend gewesen ist. Betreffs der praktischen Ausführung der Scheinschen Vorschläge »wie diese meine Waldliederlein zu variiren seyn« beansprucht noch Nr. 5 unsere besondere Aufmerksamkeit. Während nämlich Nr. 1 die Möglichkeit des dreistimmigen, unbegleiteten Vortrages, und Nr. 4 die des Duettes durch die oberen Gesangsstimmen mit Begleitung des Basses auf einer »Trombone, Fagott oder Violin« gestattet, geht der fünfte Vorschlag noch einen Schritt weiter, indem er, außer der Baßstimme, auch die Mittelstimme durch ein Instrument (»Violin oder Flötlein«) auszuführen erlaubt. Hier stehen wir vor einer für die deutsche Musik epochemachenden Erscheinung: Es ist für Deutschland wohl die erste Spur des einstimmigen begleiteten Gesanges. Es ist die bisher nachweisbare früheste Übertragung des um 1600 in Italien aufgekommenen neuen Stilprinzips des »konzertierenden Stiles«, des begleiteten Sologesanges nach Deutschland. Auch Johann Staden's Werke (Harmoniarum sacrarum continuatio, die 1621, im Jahr des Erscheinens des I. Teils von Schein's *Musica boscareccia*, erschien; Herzenstrost-Musica, 1630 sowie *Harmonae variatae*, 1632) zeigen uns kunstgeschichtlich interessante Übergangsformen von

---

1) Vgl. dazu Fr. Chrysander, Allgemeine Musikalische Zeitung 1877, XII. Jahrgang, Nr. 6ff.

2) Vgl. auch E. Schmitz, a. a. O. S. XLII.

einstimmigen, aber noch nicht solistischen, sondern nur in mehrfach besetzten Stimmen sich bewegenden Gesängen zu wirklichen Monodien [1]. Dankenswerter Weise hat auch Max Friedländer kürzlich auf diese besondere Bedeutung Scheins hingewiesen [2]. Nur ist der dort von ihm gebrauchte Ausdruck »einstimmigen, mit Akkorden begleiteten Gesanges« nicht ganz zutreffend, sofern die Aussetzung des bezifferten Basses oft eine über bloße Akkordbegleitung hinausgehende, ausgeführtere, motivisch-thematisch entwickelnde Ausarbeitung erfordert.

Ein Fall, in dem Schein den Vortrag einer Villanelle für drei Instrumente »auf drey Haber-Pfeifflein zusammen gestimmet« ausdrücklich vorgeschrieben hat, s. P. S. 125.

Auch zwei von Schein ausdrücklich für den Sologesang bestimmte Stücke (Monodien) treffen wir in seinen Werken an:

1. Jocus Nuptialis Hochzeits-Scherz (1622), der in der Partitur dieses Bandes im Anhang, S. 129/131, unter den nicht zur Mus. bosc. gehörigen, aber stilverwandten Liedern veröffentlicht ist [3].

2. Ein geistliches Tenorsolo: »Führwahr, er trug unsre Krankheit,« das die Breslauer Stadtbibliothek handschriftlich bewahrt [4].

II. Kunstgeschichtliche Bedeutung der *Musica boscareccia*. Auf dem Titelblatt seines Werkes sagt der Autor, es sei »auf Italian-Villanellische Invention« »fingiert« und komponiert. Es ist eine seltsame Ironie der Kunstgeschichte, daß Schein sich gerade durch dasjenige Werk den größten Beifall seiner Zeitgenossen errungen hat, dessen Stil, als Kunstgattung, jahrzehntelang von den tüchtigsten, musikalischen Praktikern und Theoretikern mit Geringschätzung, ja Verachtung behandelt worden war. So schreibt Jacob Regnart in dem Widmungsgedichte seiner »*Tricinia*« von 1584 [5].

»Laß dich darum nit wenden ab,
Das ich hierinn nit brauchet hab
Viel zierligkeit der Musik.
Wiß, daß es sich durchauß nit schick,
Mit Vilanellen hoch zu prangen,
Und wöllen dadurch preiß erlangen
Wirdt sein vergebens und umbsunst,
An andre Ort gehört die Kunst.«

---

1) E. Schmitz, a. a. O. achter Jahrgang S. 5 u. 3; vgl. auch S. 41ff. und siebenter Jahrgang, Einleitung S. LI.

2) Das deutsche Lied im 18. Jahrhundert, Stuttgart und Berlin 1902, I. Bd., I. Abt.; Musik, Einleitung, S. XXV.

3) Vgl. Biographie S. 58.

4) Vgl. Biographie, S. 108, Nr. 34.

5) Vgl. Neuausgabe von Robert Eitner, XIX. Band der Publikationen älterer praktischer und theoretischer Musikwerke, herausgegeben von der Gesellschaft für Musikforschung. Leipzig, Breitkopf und Härtel. 1895, Vorwort Regnarts.

Die Villanelle (*alla Napoletana*, *Canzone villanesca*) war bekanntlich von Bauern und leichteren Handwerksleuten bei der Arbeit gesungene ienische Volkslied des 16. Jahrhunderts, in dem die tieferen Stimmen melodieführende Oberstimme innerhalb der natürlichen Tonlage der ave nachahmten. In diesem kunstlosen Zusammensingen ergaben . die Quintenfolgen der Mittelstimmen von selbst, die aber immer nur dreistimmigen Villanellen vorkommen. Diese Villanellen wurden von ienischen Meistern wie Giovanni Dominico da Nola (Canzoni lanesche, Venedig 1541) und Oratio Vecchi Giustiniane (1590 und h von vlämischen Musikern wie Regnart, massenhaft nachgebildet, em man, unter Zugrundelegung der Textstrophen und Zeilen musi- ische Abschnitte bildete, die wiederholt wurden und so liedförmige sänge ergaben. Dabei wurden nun jene Quintparallelen absichtlich behalten, um dadurch den Ursprung aus jener charakteristischen, volks- ılichen Naturharmonie anzudeuten, die Zacconi besonders in den italienischen Gegenden (Neapel), wo das Griechentum am längsten hgewirkt hatte, sogar als Reste griechischen Musikempfindens, als densatz einer antiken Kultur und ihrer nur unbewußt harmonischen gweise erklärt[1]). Im 10. Bande der sämtlichen Werke von Orlando Lasso, der den 5. Teil der Madrigale dieses Meisters enthält, ver- entlicht Adolf Sandberger eine dreistimmige Villanelle (Morescha)[2]) von ssus', in deren *Secunda parte* (S. 71) sich 12 Quintenfolgen anein- lerreihen[3])! So waren diese kunstmäßig und doch kunstwidrig zu- ich gesetzten Villanellen gewissermaßen eine Selbstironie der Musiker f ihre eigenen Kunstregeln, worauf auch das abfällige Urteil des ichael Praetorius im *Syntagma musicum* III, S. 20, sowie das gnart'sche Widmungsgedicht hinzudeuten scheinen. Es war aber rauszusehen, daß die deutschen Meister, die sich natürlich ebenfalls ter den Nachahmern des Villanellenstiles befanden, endlich auch auf sem Gebiete sich der Würde ihrer nationalen Kunst wieder bewußt

1) Vgl. Friedrich Chrysander, V. J. Schr. für Musikw. Bd. IX, 1893, Über- zung des großen theoretischen Werkes *Prattica di Musica* etc. III. Teil, Venedig 92, von Lodovico Zacconi, eines Lehrers des italienischen Kunstgesanges des sgehenden 16. Jahrhunderts (vgl. a. a. O. S. 304—18). Die Übersetzung des ersten iles steht im Jahrhang VII (1891) S. 336ff., die des dritten Teiles im Jahrgang X 394) S. 531ff.

2) *Morescha* (Mohrentanz) ist eine Unterform der Villanella, ursprünglich im nz, zweifelsohne historischen Charakters, hervorgegangen aus den Kämpfen der risten mit den Sarazenen (Mauren) und Sandberger, Roland Lassus' Be- hungen zur italienischen Literatur, Sammelbände der IMG. Jahrg. V, Heft 3, 412ff.

3) Vgl. Gesamtausgabe der Werke Lassos Bd. II Einleitung S. XVff. und ndberger, Beiträge zur Geschichte der bayrischen Hofkapelle unter Orlando i Lasso, Erstes Buch, Leipzig, Breitkopf & Härtel 1594. S. 114ff.

wurden und daß unter dem Namen »Villanella« manches Lied entst das dem italienischen Typus nicht entsprach, sofern es sich durch e wirklichen kunstmäßigen Satz auszeichnete. Die vierstimmigen »(*Sacrae*« von Joachim von Burck 1572 u. 1578 geben davon ein spiel[1]). Ebenso Schein's Zeitgenosse Johann Staden[2]). Derje Meister aber, der in hervorragendem Maße berufen war, der We zeigen, »daß auch an diesen Ort gehört die Kunst« und zwar auf Boden deutscher Dichtung, war Johann Hermann Schein.

Es ist bei der Besprechung des Jugendwerkes unseres Künstlers Venus-Kränzleins, der Liedstil dieses Werkes als ein im wesentlich st homophoner, lediglich dem metrischen Bau der Textesstrophen folge charakterisiert worden[3]). Im Gegensatz hierzu finden wir in den »W liederlein« das rein melodische Element der Einzelstimmen wieder stä hervorgehoben. Schon Hans Leo Haßler hatte, dem Zuge der Z folgend, den Schwerpunkt in seinem »Lustgarten« (Nürnberg 1601 die melodische Stimmführung der Einzelstimmen gelegt. Doch tr bei ihm der polyphon imitatorische und der homophon akkordische immer noch scharf einander gegenüber und eine Verschmelzung be Stilarten zu einer höheren Einheit ist nur erst angedeutet. In der *Mu boscareccia* aber ist eine wirkliche innere Durchdringung beider als ne künstlerisches Formenprinzip, durchgeführt worden. So einigen si italienische Melodik und deutsche Polyphonie zu dem glücklich Bunde, der ihnen damals beschieden war und der italienische Villanel stil erfuhr eine von den Italienern selbst nicht geahnte Ausbildung u Vertiefung. Allerdings hatte bei Palestrina schon eine ähnliche V schmelzung der italienisch-homophonen Kunstrichtung mit der Po phonie der Niederländer stattgefunden[4]), im zweiten Buche seiner M drigale (1586), und, wenn wir z. B. die zweite der beiden dreistimmi Kanzonetten dieses Meisters in der vortrefflichen Auswahl Peter Druffe betrachten:

Da cosi dôtta man sêi stato fatto vaghissimo ritratto
(Dich hat geformt ein Meister zaubermächtig, O Bildnis wunderprächtig)

so möchte man hierin vielleicht ein wahrhafteres künstlerisches Vorb Schein's erkennen, als die Villanellen-Literatur Italiens zu bieten v mochte und auch als die entzückenden, aber im knappsten homopho Stil graziös dahingaukelnden »*Scherzi musicali*« von Claudio Mon

1) Vgl. meine Untersuchungen über den außerkirchlichen Kunstgesang in evangelischen Schulen, Leipzig 1890, S. 143ff.
2) E. Schmitz, a. a. O. Jahrg. VII Einleitung, S. LVI.
3) Vgl. oben S. 2/3.
4) Vgl. H. Goldschmidt, Studien zur Geschichte der italienischen Oper 17. Jahrhundert, Leipzig 1902, Breitkopf & Härtel, S. 20.
5) Leipzig, Breitkopf & Härtel.

verdi 1609, von denen Alfred Heuß[1]) ein Beispiel (S. 49) gibt und deren Ursprung wohl unschwer auf die volkstümliche Frottole[2]) (dreistimmige Ballettis) zurückzuführen ist. Mit Monteverdi hat Schein allerdings Hinneigung zum Gebrauch der Chromatik gemein und außer den Dissonanzen, unterscheidet sich die Schein'sche Melodik von der ruhigen Klarheit der Melodik des älteren Meisters auch durch die lebhaftere Rhythmik, die wiederum durch die italienische Gesangsfiguration beeinflußt worden ist.

Außer Palestrina dürfte unserm deutschen Meister gewiß auch die »*Rimes francoises et Italiennes*« seines großen niederländischen Zeitgenossen J. P. Sweelinck (1612) bekannt geworden sein[3]). Auch die unbezifierten, dreistimmigen, auf die Oper hinweisenden Madrigale »*La Pazzia Senile*« von Adriano Banchieri (1607)[4]), zeigen eine größere Selbständigkeit der Stimmführung und dürften unserem Meister gleichfalls bekannt geworden sein. In der Freiheit und Selbständigkeit der Stimmführung, dem anmutigen Wechsel der Stimmgruppen, von Homophonie und Nachahmung von geradem und ungeradem Takt, erinnert die *Mus. bosc.* auch lebhaft an die dreistimmigen, französischen Sologesänge Sweelinck's, die aber ebensowenig, wie die Palestrina'schen Kanzonetten und die Monteverdi'schen Scherzi Bezifferung aufweisen, wenn sie auch in der Praxis der Niederländer gewiß durch Instrumente ersetzt oder unterstützt worden sind.

Aber auch die Entwicklung, die Schein's eigene Kunst, abgesehen von der italienischen Beeinflussung, in der Liedkomposition gewonnen hatte, ist hier deutlich erkennbar. Während im Venus-Kränzlein die Schönheit der stimmführenden Melodie erst durch das Dickicht der harmonischen Unterlage hindurch leuchtet, gewinnen die Unterstimmen der »Waldliederlein« wieder selbständige Bedeutung und völlige Ebenbürtigkeit. Sie treten in ein lebendiges Wechselverhältnis zur Oberstimme, deren melodische Motive sie, im Sinne der strophischen Gliederung und poetischen Stimmung des Textes, weiter entwickeln. So heben sich die jeweiligen Stimmenpaare in feinsinniger, stets wechselnder Gruppierung, von der dritten ab, um öfters zu lieblicher Dreiheit sich zu einen. Wahrlich, der Verfasser des Lobgedichtes, das dem II. Teil der *Mus. bosc.* von 1626 vorgedruckt ist, hat recht, wenn er in seinem Distichon *De Villanellis* ausruft:

---

1) Die Instruemntalstücke des Orfeo, Leipzig 1903.

2) Vgl. R. Schwartz, Die Frottole im 15. Jahrhundert. Vierteljahrsschr. für Musikwissensch. Band III, 1886.

3) Veröffentlicht von Max Seiffert, Gesamtausgabe der Werke Sweelinck's, VIII. Teil.

4) Vgl. Torchi, l'Arte musicale in Italia, Volume quarto (Libro secondo), S. 283ff.

Villanella quidem à Villa sua nomina cepit,
Verum hac non quaevis Villica vena fluit,

Aus dem Gesagten erhellt, daß die Behauptung **Schneiders**[1]), harmonische Element sei in der *Mus. bosc.* auf den bloßen beziffe Baß beschränkt, auf einem Irrtum beruht. Schein drückt die stimme als solche durchaus nicht grundsätzlich zur Begleitungsst herab, sondern weist ihr im dreistimmigen Satze volle Selbständig zu[2]). Nur die Möglichkeit einer generalbaßmäßigen Ergänzung d »ein Klavicimbel, Spinet, Tiorba, Lauten etx. wie auch auff musicalis Instrumenten«, wie der Autor auf dem Titelblatt sagt, läßt er offen.

Was die formelle Gliederung der Lieder der *Mus. bosc.* ang so herrscht auch hier, wie im Ven.-Kr., die Zweiteiligkeit. Nur ein ziges Beispiel von Dreiteiligkeit findet sich im ersten Teil der *Mus. b* Nr. XV, P. S. 39/41. Innerhalb dieser Teile begegnet häufiger Wech von geradem und ungeradem Takt, ebenso die Umkehr des Rhyth an den Schlüssen ungeradtaktiger Abschnitte. Während die beiden letzt hervorgehobenen Punkte auf das »Ven.-Kr.« zurückweisen, wei die Periodisierung, der Stilverschiedenheit des Werkes entsprechend, In den homophonen Partien, zu denen alle im ungeraden Takte steh den gehören, wird sie durch die metrische Gliederung der zugrun liegenden Textstrophe gegeben. Dagegen erlaubten die imitatorische Abschitte der Lieder, der Natur ihres Stiles gemäß, solch eine schar periodische Gliederung nicht.

Hinsichtlich der Tonarten kann man in diesem Werke im all meinen noch die Fühlung mit dem älteren Kirchentonartensystem beo achten. Unter den 50 Liedern der *Mus. bosc.* ist am meisten d dorisch-transponierte (24mal) und das myxolidische (16mal) vertrete Ich möchte daher Friedländer's Meinung[3]), daß in diesen Gesängen v den alten Oktavengattungen kaum noch etwas zu bemerken sei, nic zustimmen. Auffällig ist das häufige Vorkommen des genus *molle* b Liedern mit lustigen, ja ausgelassenen Texten, z. B. Nr. VI und VII d ersten Teiles, P. S. 19/21, 23 und Nr. XI des zweiten Teiles, P. S. 6 67. Letzteres Lied drückt textlich die freudige Stimmung eines Lie habers aus bei der Rückkehr der Geliebten, das vorangehende die Kla um ihren Verlust. Beide Gesänge stehen aber in demselben genus *moll* Wir dürfen die Vermutung aussprechen, daß hier unserem Meister di im Volks- und älteren Kunstlied häufig, klagende *moll*-Färbung noch i
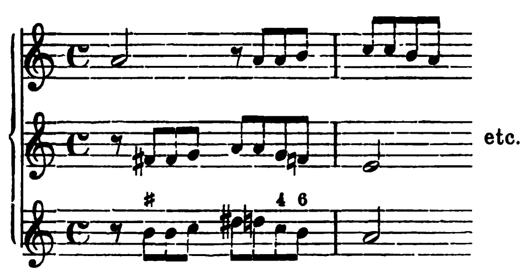
---

1) Das musikalsiche Lied in geschichtlicher Entwickelung, Leipzig 1864, Bd. II S. 458 ff.

2) Vgl. oben, S. 15, seine Instructio pro simplicioribus Nr. I.

3) Das deutsche Lied im 18. Jahrhundert, 1. Bd, Einleitung S. XXV.

Bewußtsein lebte[1]). Auch R. Wagner[2]) sagt von der Klage, sie sei »so innig ureigen allem Tönen«. In dem zweiten Teile der *Mus. bosc.* wechseln die beiden genannten Tonarten fast regelmäßig miteinander ab.

In modulatorischer Beziehung begegnet in diesem Werke die Eigentümlichkeit vieler zeitgenössischer Musiker, die Tonarten in harmonisch unvermittelter Weise aneinander zu fügen, auffällig häufig. Es ist dies eine Übergangserscheinung dieses Zeitalters, das sich aus dem mittelalterlichen Tonartensystem zur modernen harmonischen Anschauung erst hindurch ringt und sich eine modulatorische Gesetzmäßigkeit erst schaffen mußte. So findet sich in der *Mus. bosc.* folgendes Beispiel modulatorischer Härte (Teil II, Nr. IV, P. S. 52, Abschn. III, Takt 2/3)[3]):



In solchen Fällen mußte natürlich von dem in der Einleitung zur Biographie S. XXII gegebenen Grundsatz, daß die Versetzungszeichen ihrer Tonstufe und ihrem Liniensystem für die Dauer eines ganzen Taktes gelten abgewichen werden und ist dann stets das Versetzungszeichen bei der nächsten Wiederholung der gleichen Note widerrufen worden, um eine unseren Anforderungen entsprechendere modulatorische Verbindung herzustellen. So wird in unserm Beispiel durch das Auflösungszeichen im Baß der harmonische Übergang von *D*-dur nach *C*-dur durch *f* auf gehörige Weise vermittelt.

Die Melodik der »Waldliederlein« ist, im Anschluß an die Betrachtung ihrer Stilcharakteristik und ihrer Tonarten, hier noch des näheren ins Auge zu fassen. Sie ist von einer entzückenden Frische und einer herzgewinnenden Süße und Innigkeit. Auch hier bricht, wie in den Liedern des »Ven.-Kr.«, trotz des viel stärkeren Einflusses der italienischen Melodiebildung, ein echt volkstümlich deutscher Grundton hervor. Auch hier glauben wir Mozart's schönheitsgesättigter Melodik, sowie dem festlichen Glanze des Händel'schen Stiles im voraus zu begegnen, z. B. Teil II, Nr. I, P. S. 46/47 und Nr. VII, P. S. 58/59.

---

1) Vgl. die kleine Jugendarbeit Friedrich Chrysander's über die Moll-Tonart in den Volksgesängen, Schwerin 1853, die die in den Volksliedern vorherrschende Moll-Tonbewegung auf die sprachlich-tonischen Organe des Menschen zurückführt.

2) »Beethoven«, ges. Schriften u. Dichtungen Bd. IX, 2. Aufl., S. 92.

3) Vgl. auch E. Schmitz, Johann Staden, a. a. O., Einleitung, S. XXXV.

Spezifisch italienische Einwirkung ist in der Figuration der *Boscareccia*-Melodien nachzuweisen. Sie gibt der Melodie oft ihr charakteristisches Gepräge. Wir haben es hier höchstwahrscheinlich mit Einwirkungen der sogenannten *Gorgia* zu tun, jener verzierten Kunstweise italienischen Gesanges, die sich zu Anfang des 17. Jahrhunderts auch in Deutschland allgemein verbreitet hatte[1]). In Nachahmung solcher ausschmückender Gesangsfiguren erweist sich unser Künstler ganz als Kind seiner Zeit. Wir werden dies verstehen müssen und sind sogar genötigt, bei der stilgerechten Ausführung dieser Partitur Scheins selbst solche Verzierungen anzubringen, denn, seitdem Chrysander durch die Übersetzung Zacconi's uns zum ersten Male wieder die in vollständige Vergessenheit geratene Lehre vom Variieren und freien Verzieren der Melodie erschlossen hat, muß diese Kunstübung bei allen zur italienischen Schule gehörigen Tonwerken des 16., 17. und 18. Jahrhunderts angewandt werden. Es sind infolgedessen auch in den Werken Schein's derartige Ergänzungen in allen Stimmen vorzunehmen, insbesondere wenn diese Waldliederlein nach dem Vorschlage I des Komponisten (s. o. S. 15) »für sich allein«, d. h. als dreistimmiger *a capella*-Gesang, ohne das Corpus, also ohne Hinzufügung der ausgesetzten harmoniefüllenden Baßbezifferung vorgetragen werden sollen, wo besonders die langen Noten, namentlich der Kadenzen, durch solche Figuren auszufüllen sind. In der praktischen Durchführung dieses Grundsatzes darf der Ausführende sich das Vorbild Chrysander's das sich auf Zacconi, Scheins Zeitgenossen, stützt[2]), zum Muster nehmen. Wir wollen zur Verdeutlichung einiger der bei Schein am häufigsten vorkommenden Figuren, die bei Zacconi als *vaghezze*, Liebreize, bezeichnet werden, hier anführen, wobei noch zu bemerken ist, daß sie im dritten Teile der *Mus. bosc.* den breitesten Raum einnehmen.
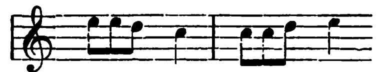
So wendet Schein die sogenannte lombardische Manier Joh. Friedr. Agricola's mit Vorliebe an [Notenbeispiel]. Sie bestand in der Voransetzung der kurzen, betonten Note vor der längeren, unbetonten[3]). Mit Recht

1) R. Schwartz. Hassler unter dem Einflusse italienischer Madrigalisten, Vierteljahrssschr. f. Musikw., IX. Jahrg. (1893), S. 12 und Chrysander's Aufsatz über Zacconi, Vierteljahrsschr. f. Musikw., VII. Jahrg. (1891), S. 341 ff.

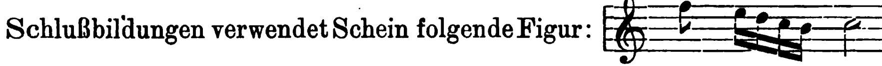
2) Vgl. den vortrefflich orientierenden Aufsatz Hermann Kretzschmars: »Einige Bemerkungen über den Vortrag alter Musik« Jahrb. d. Mus. Bibl. Peters 1900 (VII. Jahrg.), Leipzig, C. F. Peters 1901, S. 65 ff. und F. Vollbach, Biographie G. F. Händel's, Berlin, »Harmonie« S. 80 ff. Doch vgl. auch M. Seiffert, Die Verzierung der Sologesänge in Händel's Messias (Zeitschr. d. IMG. Jahrg. IX und dazu Heft 1, 4, 5) und H. Goldschmidt, Die Lehre von der vokalen Ornamentik I. Bd. (Charlottenburg, P. Lehsten 1907), S. 9 ff.

3) Vgl. Goldschmidt, »Veränderungen, Verzierungen, Passaggien im 16. und 17. Jahrhundert und ihre musikalische Bedeutung, Breslau 1890, in den Monatsh. f. Mus.-Gesch. Jahrg. XXIII, 1891, S. 118 und Quantz, Versuch einer Anweisung,

weist Wasielewski[1]) dieser Vortragsmanier die Bedeutung des Vorschlags zu. Sie und ihre Umkehrungen sind Erscheinungsformen der sogenannten *Exclamatio con ribattuta di gola*, der wir schon in der Besprechung des »Ven.-Kr.« begegneten. In seinem großen Instrumentalwerk »*Banchetto musicale*« (s. u. S. 91 ff.) hat Schein diese Vortragsmanier ebenfalls angewandt. Am gleichen Orte treffen wir erstmalig bei Schein die nachstehenden Figuren an:
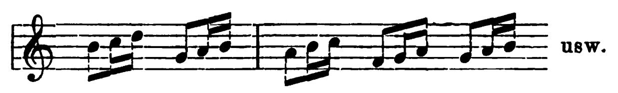


Sie finden wohl aus dem Grunde so häufig Anwendung, weil sie sich zu motivischer Entwicklung, in der wir eine Grundform der thematischen Arbeit zu erblicken haben, außerordentlich günstig erweist. Es ist die bekannte melodische Figur der Sequenz, die in der italienischen Monodie zur Verstärkung des Ausdruckes damals sehr gebräuchlich und darum auch von den deutschen Meistern übernommen worden war[2]). Besonders zu Schlußbildungen verwendet Schein folgende Figur:



für die sich ebenfalls italienische Vorbilder, z. B. bei Monteverdi finden lassen[3]). Die bemerkenswerteste Figuration tritt uns aber in Nr. II des II. Teiles der *Mus. bosc.* P. S. 48/49 entgegen, da hier die Textworte selbst darauf hinweisen, daß es sich um eine Herübernahme italienischer »*Vaghezze*« handelt:

»Wir wollen untr uns allhie
»Ein süße Harmonie
»Auff neu Maniere machen«

Diese umfangreiche »neue Manier« beginnt mit folgendem Motiv:



Vgl. damit Nr. I des ersten Teiles, P. S. 81, den »Bergk-Reyen« Nr. XVI des zweiten Teiles P. S. 77 ff und Nr. XIII des dritten Teiles P. S. 109/110, auch begegnet uns das gleiche Motiv, nur rhythmisch verschärft, noch 100 Jahre später bei Seb. Bach in seiner Orgel-*Toccata C*dur (Ausgabe der Bachgesellschaft, Bd. XV, S. 255 u. ff).

---

die Flöte traversière zu spielen, kritisch revidierter Neudruck von Dr. A. Schering, S. 22/23 und 241.

1) Die Violine im 17. Jahrhundert und die Anfänge der Instrumentalkomposition, Bonn 1874, S. 26.

2) M. Friedländer a. a. O. S. XXIV.

3) Vgl. Kiesewetter, Schicksale und Beschaffenheit des weltlichen Gesanges usw. S. 103 und Alfred Heuß, Die Instrumentalstücke des »Orfeo«, Leipzig, Breitkopf & Härtel 1903, S. 50.

Solchen Koloraturen begegnen wir noch an vielen anderen Stellen der *Mus. bosc.* Sie haben zum größten Teile tonmalerische Bedeutung. z. B. auf die Worte: Gesang, *Capricci*, Liebesblickelein, Äugelein, Freude. Lachen, Laufen, Zerschneiden usw.; lauter Begriffe, die zu derartigen musikalischen Ausdrucksmitteln lockende Gelegenheit bieten, von der gerade die italienischen Meister und ihre deutschen Nachahmer den ausgiebigsten Gebrauch machten. An die Gurgelgeläufigkeit der Sänger stellten diese »Manieren« hohe Anforderungen, aber auch die Aufnahme solcher Passaggien in die Polyphonie dürfen wir als einen Ausdruck des Ringens nach Gleichberechtigung aller Stimmen und als eine Brücke zum Sologesang auffassen[1]).

In bezug auf die Harmonik der *Mus. bosc.* haben wir auf eine Erscheinung, auf die schon von Winterfeld[2]) hingewiesen hat, unser besonderes Augenmerk zu richten. In seiner Würdigung Schein's als geistlichen Tonsetzers rügt der genannte Forscher die häufige Verwendung der verminderten Quarte resp. ihrer Umkehrung, der übermäßigen Quinte, und erkennt darin ein Symptom des Verfalles des echt kirchlichen Tonsatzes. Dieser Vorwurf ist aber weit älteren Datums. Schon Claudio Monteverdi gegenüber wurde er von dem bekannten Kunstrichter Artusi im Jahre 1603 erhoben.[3]) Ohne unseren hochverdienten Musikforscher von Winterfeld mit dem kurzsichtigen, italienischen Kritiker vergleichen zu wollen, wird doch erlaubt sein, jenem Vorwurfe auch ersterem gegenüber mit den Worten Monteverdi's selbst zu begegnen. Dieser verteitigte sich mit dem Hinweise darauf, »er habe seine Madrigale deshalb mit einem neuen harmonischen Gewande ausgestattet, um mittelst neuer Tonverbindungen auch auf neue Weise die Affekte darzustellen«[4]). Wenn wir zu den besten deutschen Meistern des beginnenden 17. Jahrhunderts überhaupt das Vertrauen haben dürfen, daß sie sich die neuen italienischen Ausdrucksformen nicht aus bloßer Nachahmungssucht aneigneten, sondern, um sie, in Durchdringung mit den Mitteln ihrer eigenen, nationalen Kunst, zu einem neuen, höheren Kunstganzen zu erheben, so müssen wir auch in dem vorliegenden Falle annehmen, daß Schein ebenso wie Heinrich Schütz auch die neue Tonverbindung der verminderten Quarte nur deshalb in ihre eigene Schreibweise aufnahmen, um im Sinne Monteverdi's »auf neue Weise die Affekte darzustellen«. Wir brauchen

---

1) Vgl. Goldschmidt, Veränderungen etc. S. 116.

2) Der evangelische Kirchengesang, Bd. II, S. 233.

3) Vgl. Dr. Emil Vogel: Cl. Monteverdi, Leipzig 1887, S. 223 u. H. Goldschmidt, Studien zur Geschichte der italienischen Oper im 17. Jahrhundert, Leipzig, Breitkopf & Härtel, I. Band, 1901, S. 52.

4) Vgl. die *Seconda Parte delle Imperfettioni* der Streitschrift Artusi's, in der der Verfasser diese Verteidigung Monteverdi's abdruckt.
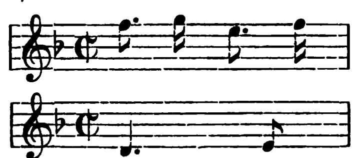
also nicht der Meinung von Winterfeld's zu sein, daß »vieles dieser Art (nämlich wie jenes Intervall) nur unter der Voraussetzung als ausführbar erscheinen kann, daß es Instrumenten, an Stelle von Singstimmen zugeteilt worden«, wenn auch Schein hinsichtlich der *Mus. bosc.* eine solche instrumentale Ausführung selbst als zulässig hinstellt (vgl. die mehrerwähnten Vorschläge auf S. 15 und 16, Nr. 4 und 5) Übrigens gibt von Winterfeld am angeführten Orte ein Beispiel einer melodischen Fortschreitung der Töne dieses Intervalles, während in den weltlichen Werken Schein's von einem solchen Fortschritte nichts zu bemerken ist, sondern diese Tonverbindung als Intervall nur harmonisch, auftritt. Wenn diese übermäßigen, resp. verminderten Intervalle in gehäufter Anzahl auftreten, wie z. B. in Nr. IV des dritten Teiles, P. S. 90, Abschnitt I. vorletzter Takt, wo drei verminderte Quarten aufeinander folgen, da ist es klar und, für ein ähnliches Beispiel aus einem geistlichen Tonsatze Schein's von von Winterfeld selbst zugestanden, daß hier bewußte künstlerische Absicht vorliegt, in unserem Falle die Klage des unerhörten Geliebten: »Wie du tötst das Leben mein,« die sich in herben Tonfortschreitungen musikalisch äußert. Es tritt in diesem Beispiele das ernste Streben des Künstlers nach Charakteristik und Vertiefung des darzustellenden Gefühlsausdrucks von neuem zutage. Immerhin zeugt das Urteil Schneider's[1]) von ungenügender Sachkenntnis, wenn er Schein's Stil »frei von allen Härten und Ecken« nennt, denn das moderne Ohr wird jene Härten stets als solche empfinden, auch wenn sie durch den Zusammenklang von Gesangsstimmen gemildert werden. Es ist noch schließlich zu bemerken, daß diese dissonierenden Quarten meistenteils zu Schlußbildungen in Verbindung mit der synkopischen Tonfolge vorkommen.

Noch ein harmonisches Beispiel charakteristischen Ausdruckes des zugrunde liegenden Textwortes sei hier angeführt. Es ist Nr. VII des ersten Teiles P. S. 23. Diese drei Takte stehen in der ungeraden Taktart, zur Verdeutlichung der Tanzbewegung, von der der Text handelt. Hier werden durch die Sekunden der beiden Oberstimmen die trippelnden Füßchen der zarten Filli und gleich darauf durch die zwei Nonen und die kleine Septime e—d die unbeholfenen Tanzschritte des »guten Coridon« ergötzlich gemalt. Es ist dies zugleich ein Beispiel der freien und kühnen Harmonik, zu der sich unser Künstler in diesem Werke zuweilen erhebt. Die Stimmführung, melodisch von tadelloser Schönheit, ergibt hier, im harmonischen Zusammenflusse, Dreiklangsverbindungen von solcher Härte, daß die künstlerische Absicht mit ganz unzweifelhafter Deutlichkeit her-

1) a. a. O. Bd. II, S. 285ff.

vortritt. Welch schöner, ausdrucksvoller, harmonischer **Tonfolgen** a
dieser dreistimmige Tonsatz fähig ist, zeigt das Beispiel **Nr. XII**
zweiten Teiles P. S. 69/70, wo mittelst sequenzenartiger **Terz-Qu**
Sext- und Quint-Sext-Akkorde Wirkungen von bestrickendem **Klangzau**
hervorgebracht werden. Angesichts solcher harmonischer **Vollkomm**
heiten dürfte das Urteil Reißmann's,[1]) daß die harmonische **Behandl**
noch nicht auf gleicher Höhe mit der melodischen stände, als z
mindestens unstichhaltig erscheinen. Jene dem älteren **Villanellenstil**
eigentümlichen Quintenparallelen sind natürlich aus dem **Schein**'sch
Tonsatze verschwunden.

Mit Beziehung auf die obigen Ausführungen über die **Gesan**
figuren der *Mus. bosc.*, ist noch hervorzuheben, daß durch diese
Rhythmik der »Waldliederlein« eine außerordentliche **Verfeineru**
erfährt, und daß die melodische Wirkung durch die **kontrapunktierend**
Gegenstimmen rhythmisch ganz bedeutend gesteigert wird. **Aber** au
unsere Achtung vor der Leistungsfähigkeit der Sänger wächst, **denen** d
Künstler solche Aufgaben stellen durfte. Noch ein Beispiel **der** nac
stehenden häufig wiederkehrenden Figur zur Bestätigung des Gesagt
P. S. 40, Abschnitt II, Takt 1:



wo der Rhythmus ♪. ♬, in der Verdoppelung des Zeitwertes in der Unte
stimme, gegen seine Originalgestalt in der Oberstimme kontrapunktie
(vgl. auch Nr. XVI des dritten Teiles P. S. 116, Abschnitt I). Abgesehe
von jenen feingegliederten Gesangsfiguren bringen auch der Wechsel de
geraden und ungeraden Taktes und die synkopierenden Schlüsse lebhaft
rhythmische Wirkungen hervor. — Bemerkenswert ist ferner kunstge
schichtlich die Tatsache, daß in der *Mus. bosc.* die Vortrags- und Tempo
bezeichnungen *forte*, *piano*, *presto* vielleicht zum ersten Male in einem
deutschen Tonwerke gebraucht werden. (P. S. 58), auch hier ist der
italienische Einfluß unverkennbar. **Michael Praetorius** gibt uns im
Syntagma Musicum[2]) eine Erklärung dieser Wörter, die »bißweilen von
den Italis gebraucht werden,« woraus das über das *piano* Gesagte hervor-
hebenswert erscheint: »*Pian*, *Submissè*, wenn sie (d. h. die »Instrument
und Vokalisten«) die Stimme moderiren und zugleich gar stille intoniren
und musiciren sollen. Sonsten ist Pian soviel als *placide*, *pedetentim*, *lento*

---

1) Das deutsche Lied in seiner historischen Entwickelung, 1861, in zweiter
Auflage als: Geschichte des deutschen Liedes, 1874, S. 63—65 u. S. 97.

2) Bd. III, Abt. 3, K. I, S. 112.

gradu: daß man die Stimme nicht allein meßigen, sondern auch langsam singen solle«. Letztere Bemerkung beweist, daß uns das Verständnis für den richtigen Vortrag des *piano*, im Sinne des Praetorius, leider fast gänzlich verloren gegangen ist.

Wir wenden uns nunmehr der dichterischen Würdigung der *Mus. bosc.* zu und sehen uns auch hier einer Reihe von Kritiken gegenüber, deren älteste aus dem Anfange des 18. Jahrunderts stammt, und sich zugleich mit auf das später[1]) zu behandelnde Werk: »Hirtenlust« bezieht. Bei Neumeister[2]) heißt es: ». . . *Quas accinit Sylvas*, Waldlieder, Dreßden, 4 ° (1643) *et Bucolica*, Hirten-Lust 4 ° (1650) *canorae sunt ungae* (»Eitler Kling-Klang«) *Dictio in ipsis moduli enim Musici nihil ad nos hirsuta, incondita, sylvestris* (*Exempli causa*). »Ach Filli Schäfferin zart« (Teil II Nr. 3, P. S. 50). Gervinus[3]) kommt bei der Darstellung der Einwirkung der italienischen Lyrik auf die deutsche Liedkomposition auch auf Schein zu sprechen und fällt über ihn als Dichter der *Mus. bosc.* und *Diletti Pastorali* folgendes Urteil:

»Auf der Spitze schlug dieser Geschmack (d. h. der italienisierende) aber zu Spielereien und Sprachmengerei über, Eigenheiten, die noch näher an Opitzen's Zeit überführen. Diese Spitze bezeichnet der Leipziger Musikdirektor Hermann Schein. Seine Waldliederlein (1621 und später) und seine Hirtenlust (1624), von ihm gesetzt und gedichtet, waren sehr beliebt und verbreitet. Hier ist der Ernst der Villanellendichtung kindischer Tändelei und possierlicher Sprachmischung schon ganz gewichen. Er singt von Phillis und Amarillis, von dem Tausendschälklein Amor und seinen Streichen schön florierte und gezierte Reimliedlein, in denen zwischen das Deutschvolksmäßige so viel italienische Ausdrücke der Reimnot wegen eingehen, daß wir hier zuerst auf jene buntscheckige Mischpoesie stoßen, die im 17. Jahrhundert mit Satyre verfolgt ward.« Als Beispiel folgt dann Nr. XI des zweiten Teiles (*Seconda parte*): »Nun hatt sichs Blättlein vmbgewendt usw.« P. S. 337. Ähnlich äußert sich Koberstein, Geschichte der deutschen Nationalliteratur, 1872, Abt. II, S. 200, der am Schlusse seiner Kritik noch hervorhebt, daß in den Schein'schen Poesien auch schon die Schäferlyrik Eingang gefunden hat. Reißmann a. a. O., 2. Aufl., S. 94 nennt die Texte »meist unglaublich albern; die meisten sind nur fade Reimereien, die sich in spielender Aufzählung der Reize der »Filli« und in ebenso spielenden Klagen ergehen.« Die sieben, sämtlich aus dem dritten Teile zitierten Gedichte nennt er »ebenso trostlos gedanken- und gefühlsarme Reimereien, als sie vortreffliche Tondichtungen sind.« Schneider enthält sich in dem oben zitierten Werke einer

1) *Diletti Pastorali* (Hirtenlust), Gesamtausgabe Bd. III.
2) *Specimen dissertationis de poetis germanis* etc., Wittenberg, 1708, S. 90.
3) Geschichte der deutschen Dichtung, 5. Aufl. II, S. 512ff.

dichterischen Gesamtbeurteilung der *Mus. bosc.* Ähnlich werden auch der »Deutschen Renaissancelyrik« vom Freiherrn von Waldberg (Ber 1880) diese Lieder nicht als Ganzes, sondern nur im Zusammenha der kultur- und literarhistorischen Strömung besprochen. Unter die Kritiken darf man wohl diejenigen von Neumeister und Reißmann u berücksichtigt lassen. Sowohl ersterer, der aus dem Leben J. S. Bac bekannte Kantatendichter, als auch letzterer verraten wenig Verständ für literarhistorische Würdigung und eine ungenügende Bekanntsch mit dem beurteilten Werke, aber selbst die Kritiken von Gervinus u Koberstein können angesichts der modernen Forschungsresultate, wie s in von Waldberg's geistvollem Buche niedergelegt sind, nicht im voll Maße aufrecht erhalten werden. An letztere wird sich daher vorzug weise die nachfolgende Erörterung anzulehnen haben.

Über den Einfluß der italienischen Renaissancelyrik auf das älter deutschvolkstümliche und Gesellschaftslied ist schon früher, gelegentli der dichterischen Würdigung der Venus-Kräntzlein-Lieder, das Erforder liche gesagt worden (vgl. oben S. 10 ff.). Es darf deshalb an diese Stelle darauf verwiesen werden. In der Hauptsache ist hier die Einwirkun der Schäferlyrik auf die späteren weltlichen Poesien Schein's und di Umgestaltung, die seine Dichtweise dadurch erfuhr, darzustellen.

Ihren Ursprung leitet die Schäferlyrik auf Petrarca[1]), Vergi und die griechischen Bucoliker zurück und findet im Zeitalter der italie nischen Renaissance in dem »*Pastor fido*« Guarino's ihren, vielfac nachgeahmten, typischen Ausdruck. Hier in diesem Gedichte, wie in den ihnen gleichartigen zeitgenössischen, wird die ursprünglich realistisch Tendenz der Schäferpoesie durch allerhand allegorische Zutaten durch kreuzt[2]). Auch in den Schein'schen Waldliederlein zeigt sich dieses unruhige Schwanken zwischen realistischer Tendenz und idealisierender Darstellung. Die rein menschliche Gefühlswelt, die Gegenstände der lyrischen Poesie aller Zeiten, zumeist erotischen Gehaltes: die Klage um die verlorene, der sehnsuchtsvolle Gruß an die ferne Geliebte, der Jubel über ihre Rückkehr, die Trauer des verschmähten Liebhabers, das Froh gefühl über das Wiedererwachen der Natur »im kühlen Mayen«, die Aufforderung an die umgebende Natur, an »Liebes Leid und Lust« teil zunehmen: alles dies tönt uns aus den Waldliederlein, die dieser Natur poesie ihren Namen verdanken, menschlich ergreifend entgegen, aber statt der heimisch-deutschen Namen begegnen uns antike. »Filli, die Schäfferin zart«, und »Coridon, der edle Hirt«, der durch Vergil in die Poesie

---

1) Vgl. Sandberger, Roland Lassus' Beziehungen zur italienischen Literatur. a. a. O. S. 426 ff.

2) Waldberg a. a. O. S. 84, 85.

eingeführte Typus bäuerischer Beschränktheit, sind die Hauptpersonen in der *Mus. bosc.*, und fast immer erscheint der kleine Liebesgott in ihrem Bunde. Amor, »das blinde Göttelein« spielt, als Hirte oder Schäfer verkleidet, den Verliebten allerhand tolle Streiche. Unermüdlich ist die Phantasie des Dichters tätig in der Ausmalung solcher Liebespossen, deren Schalkhaftigkeit uns oft anakreontisch anmutet. Es sei hier nur auf Teil I, Nr. VIII, P. S. 24/25 und Teil III, Nr. XVII, P. S. 118 ff. verwiesen. Eins der originellsten Kostüme, in das Schein das »Göttelein« steckt, ist das als Bergmann, der in dem dunklen Herzensschatze ein »Grub-Lichtelein« der Liebe anzündet. Es ist das »Bergk-Reyen« betitelte Gedicht Nr. XVI des III. Teiles, P. S. 76/77. In diesen Metamorphosen Cupido's werden wir unwillkürlich an eine gewisse, modernste Richtung der bildenden Kunst und Kunstindustrie erinnert. Dieses häufige Hereinziehen Amor's in die Gedichte der *Mus. bosc.* findet wohl in dem Anlasse, dem eine große Anzahl dieser Lieder als Hochzeitsgesänge ihre Entstehung verdanken, seine nächste Begründung.

In viel höherem Maße als im »Venus Kräntzlein« greifen die Gestalten der antiken Götterwelt in die Liebesabenteuer der *Mus. bosc.* ein. »Pan« bläst auf seiner »Waldschalmey«, die »Götter und Ninfen« tanzen »einen lustigen Reihen«, »Mercurius« läßt seine »Lyr« dazu ertönen, »Apollo« selbst schlägt die »Batutt« als Dirigent und »die Musen all accordiren« ihre Instrumente in dieses klassische Waldkonzert: Wir würden uns in eine arkadische Schäferlandschaft, à la Watteau, mit ihren Quellen, Brünnlein, Myrthensträuchern und Felsengestaden versetzt glauben, wenn uns nicht der Leipziger Dichter auf dem Titelblatte[1]) eines, ursprünglich als Einzeldruck erschienenen, später in die *Mus. bosc.* aufgenommenen Hochzeitsgesanges ausdrücklich versicherte, dies liebliche »*Balletto Pastorale*« sei dem »Schäffer Mirtillo und seiner Hertzlieben Schäfferin Delia zu Ehren in einem grünen Wäldlein, »der Rosenthal« genannt, gehalten worden!«

Von diesen antikisierenden Gedichten heben sich aber eine Anzahl ab, deren Stoffe sich fern halten von Cupido's Treiben und dem ganzen griechischen Götterspuk und den echt deutschen, sinnigen und frischen Volkston anschlagen. Zum Beweise dessen mögen die ersten Srophen nachstehender Gedichte folgen:

»Frau Nachtigal
Mit süßem Schall
Mir bey der Nacht
Ein Ständlein macht,
Darin die schöne Filli zart
Zu tausend maln gepreiset ward.«

---

1) S. P. S. 26 das Faksimile.

aus Teil I, Nr. II P. S. 10/11, oder:

»Viel schöner Blümelein
Jetzund von Neuem
Im kühlen Mayen
Hervorgewachsen seyn.
Aus diesen Blümlein allen
Thun mir die zwey gefallen
Je länger, je lieber, vergiß nit mein.«

aus Teil II, Nr. IX, P. S. 62/63[1]), oder:

»Mit Freuden, mit Schertzen,
Mit Küssen, mit Hertzen,
Mit Klingen, mit Singen,
Mit Tanzen, mit Springen
Will ich den Tag zubringen

Weil Filli mich liebet,
Sich hertzlich ergiebet
In Ehren z' erfüllen
Mein sehnlichen Willen
Thut all mein Trauern stillen.«

aus Teil III, Nr. X, P. S. 102/103, oder:

»O Canari Vögelein,
O du lieblichs Sängerlein,
Ich in meinem Liebesstand
Bin dir gleich und sehr verwandt,

Alle beyd uns Filli zart,
Dich im Häuselein,
Mich im Hertzelein
Hält zugleich gefangen hart.«

aus Teil III, Nr. XVI, P. S. 116/117. (Vgl. auch das Gedicht: »Un-verhofft kommt offt«, Teil III, Nr. VIII, P. S. 98/99), dessen erste Strophe als ein gelungener Ausdruck der in der damaligen volkstümlichen Lyrik zutage tretenden Vorliebe für sprichwörtliche Wendungen hier ebenfalls angeführt sein mag:

Unverhofft
kommt oft,
Man im Sprichwort saget,
Der verdirbt,
der nicht wirbt
Und sein Tag nichts waget.
Oftmals ein blindes Hühnelein
findt wohl das beste Körnelein.

Aus diesen Beispielen geht hervor, daß Schein's Muse sich nicht ganz in den antiken Götter- und Schäferkultus verlor, sondern ihre deutsche Eigenart und Würde auch in diesen Waldliederlein zu wahren wußte. Demnach dürfte der Vorwurf von Gervinus, daß »der Ernst der Villanellendichtung kindischer Tändelei und possierlicher Sprach-mischung schon ganz gewichen« sei, nicht aufrecht zu erhalten sein. Aber selbst da, wo sich der Dichter der allgemeinen Renaissance-

1) Eduard Göttl [»Altdeutsches Volkslied«, 1627, Wien, Adolf Robitschek] hat diesen Text zu einem Männerchor eigener Komposition benutzt, der ihm aus meiner Sammlung von 20 ausgewählten weltlichen Liedern für zwei und mehr Sing-stimmen zum praktischen Gebrauch, Leipzig 1900, Breitkopf & Härtel, S. 26/27. bekannt geworden war.

strömung unterordnete, ist es meist auch mit soviel Grazie, Witz und Feinheit geschehen, daß uns diese Vorzüge mit den ihnen anhaftenden Fremdartigkeiten versöhnen. Am wenigsten wird der moderne Geschmack freilich sich mit der Sprachmengerei von italienischen und deutsch-volkstümlichen Ausdrücken befreunden können, von denen diese Gedichte allerdings stark durchsetzt sind. So werden z. B. in Nr. I des zweiten Teiles, P. S. 46/47, einem Liede, das im übrigen eine mannhafte Verherrlichung der Musik enthält, am Schluß jeder Strophe die Solmisationssilben: *Ut*, *re*, *mi*, *fa*, *sol*, *la* in allen Stimmen, kontrapunktisch nachahmend, behandelt. Es ist immer kunst- und kulturhistorisch bemerkenswert, in diesem Verfahren ein wirkliches Stück zeitgenössischer Gesangslektion in mehrstimmiger Einkleidung und dramatischer Belebtheit vor uns zu sehen, wie Schneider[1]) mit Recht hervorhebt. In dem frischen Liebeslied, Teil II, Nr. VII, P. S. 58/59:

»Juchholla, freut euch mit mir«

besteht der Kehrreim gar in zwei italienischen Versen:

»O allegramente pastori
Con le Ninfe, Gratie et Amori«, . . . ,

Doch erinnern wir uns dabei, daß auch Haßler zahlreiche seiner Lustgartengesänge mit dem italienischen *fa la la*-Kehrreim verbrämt hat. — Auch von den volkstümlichen und sonstigen Sprachwendungen müssen manche als anstößig oder schwülstig und mit dem modernen Geschmack unverträglich bezeichnet werden, so z. B. der Seufzer des schmachtenden Liebhabers: »Ich fang schon an und sterb« in Teil I, Nr. III, P. S. 7, Vers 2, oder der Ausdruck »Hertzensknall« in Teil III, Nr. IV, P. S. 90, Vers 3. Auch kommen zuweilen, jedoch selten, zweideutige Anspielungen vor, an denen freilich die derberen, sittlichen Anschauungen der Zeit keinen Anstoß nahmen (vgl. z. B. Teil III, Nr. VII, P. S. 97, Vers 3). Mit Recht weist v. Waldberg[2]) auf den Widerspruch hin, der in der eigentümlichen Erscheinung zu tage tritt, daß, dicht neben wahrer, aufrichtiger Frömmigkeit auch die leichtfertigste Lebensfreude in den Werken der Renaissancedichter sich äußert. Die geistlichen Lieder unseres frommen Thomaskantors geben ihm recht. Überall, wo wir ihn dichterisch mit dem entarteten Kunstgeschmack seiner Zeit ringen sehen, ist es seine Musik, die ihn uns über diese Zeitgebrechen hinwegträgt und alsdann gilt auch von ihm der herrliche »Glaube« Wagners: »Die Musik kann nie und in keiner Verbindung, die sie eingeht, aufhören, die höchste, die erlösende Kunst zu sein«[3]).

---

1) a. a. O., S. 453.
2) a. a. O., S. 81.
3) Gesammelte Schriften und Dichtungen Bd. V, Volksausgabe S. 191.

Von den Entlehnungen dichterischer Motive, die sich auch in der *Mus. bosc.* finden, ist im allgemeinen in der Besprechung des »Venus-Kräntzleins« schon die Rede gewesen (vgl. oben S. 10/11 ff.). Hier ist deshalb nur noch Einzelnes nachzuholen, zunächst die bemerkenswerte, uns von v. Waldberg[1]) erschlossene Tatsache, daß das dichterische Motiv von Amors Undank für die Hilfe, die ihm durch Herausziehen eines Dornes aus seinem Fuße geleistet wird, sich bereits bei Anakreon[2]) nachweisen läßt und von Schein in die Manier der Schäferdichtung übertragen worden ist (I. Teil, Nr. VIII, P. S. 24/25). Für die Einführung Amors in die deutsche Renaissancelyrik sind die Madrigale des Tasso vorbildlich gewesen[3]). Auch die konventionellen Hirten- und Nymphennamen, wie Tirsis, Amarilli usw. sind in ihrer italienischen Form und Schreibart von Schein beibehalten worden[4]). Auch der Vergleich des Verliebten mit einem armen gejagten Hirschlein, I. Teil, Nr. XVI, S. 42/43, sowie das Reimpaar

»Im kühlen Mayen
thut sich all Ding erfreuen«

(vgl. III. Teil, Nr. XV, P. S. 114/115), sind Haßler'schen Vorbildern, (Lustgarten Nr. 36 und Nr. 38,) nachgeahmt. Der »Bergk-Reyen«, II. Teil, Nr. XVI, P. S. 77/78, bildet eine im 16. Jahrhundert sehr beliebte Tanzliedergattung in origineller Weise nach und ist besonders reich an volkstümlichen Wendungen. Er ist ein Nachklang des Reihentanzes, ebenso wie vermutlich das eben angezogene Tanzlied Nr. XV des dritten Teiles an den älteren Springtanz anklingt. Wahrscheinlich dienten als Muster die »in *Contrapuncto colorato*« komponierten »Musikalischen Bergk-Reyen« von Melchior Franck aus dem Jahre 1602. Die Spielerei mit den Silben des Hexachords ist natürlich italienischen Ursprungs und in den sog. Villotten, den kunstmäßigen, vierzeiligen, venezianischen Liedern, die nicht mit den volkstümlichen Villanellen identisch sind[5]), von Schneider[6]) nachgewiesen, auch in deutscher Übertragung in den weltlichen »Liedern und Quodlibeten« von Nicolaus Zangius (1620) benutzt. Schließlich begegnen wir auch der Nachahmung der Tierlaute in dem drastischen Hahnenlied am Schluß des dritten Teiles, Nr. XVIII, P. S. 122/123, schon bei Antonio Scandelli in den »Neuen und

1) a. a. O., S. 157.
2) Ausgabe von Rose Nr. 33.
3) *Opere*, Venezia 1736.
4) Vgl. Karl Voßler, Das deutsche Madrigal, Geschichte seiner Entwickelung bis in die Mitte des XVIII. Jahrhunderts. Weimar, Emil Felber 1898, S. 18ff.
5) Vgl. Samborn, Das venezianische Volkslied: Die Villotta, Heidelberg, C. Winter 1901, S. 107.
6) a. a. O. S. 453.

lustigen weltlichen deutschen Liedern« vom Jahre 1578, Nr. XIV[1]). Beiden Fassungen liegt wahrscheinlich das volkstümliche Lied bei Böhme: Altdeutsches Liederbuch, 1877, Nr. 323, S. 403 zugrunde.

In metrischer Beziehung zeichnen sich die Gedichte der *Mus. bosc.* durch eine außerordentliche Mannigfaltigkeit der strophischen Gliederung, die ebenfalls an volkstümliche Vorbilder sich anschließt, aus: 4-, 6-, 7-, 8- und 10zeilige Versmaße wechseln in den kunstvollsten Reimverschlingungen und zwar in so bunter Fülle mit einander ab, daß kaum der Versbau eines Gedichtes dem des andern gleicht. Unter den achtzeiligen Schemen kommt noch verhältnismäßig am häufigsten, 5mal, die Reimordnung ab, ab, cd, cd vor. Die Reime sind leicht fließend, fast frei von wirklichen Härten; solche sind unter den 50 Liedern nur ganz vereinzelt, siehe z. B. Teil II, Nr. XII, PS. 70, Vers 2 (vertran) anzutreffen.

Neu-Ausgaben von Liedern der *Mus. bosc.* sind in Partitur veranstaltet worden von Reißmann[2]) von den beiden Liedern Nr. IV: »O, Sternenäugelein« und Nr. X: »Mit Freuden und mit Scherzen« aus dem dritten Teile der *Musc. bosc.*, die auch Schneider[3]), von letzterem Liede nur die erste Hälfte, abdruckt. Leider müssen diese Neudrucke als durchaus unzulässig bezeichnet werden. So läßt Reißmann, bei der zweiten Hälfte des ersten und bei dem ganzen zweiten Liede, die Generalbaß-Bezifferung weg. Soweit sie vorhanden ist, ist sie sehr ungenau übertragen, der Text ist teils falsch unterlegt, teils entstellt (Honigwängelein, statt »Honigzüngelein«) P. S. 88, Abschnitt III). Fast alle diese Mängel, bis auf geringe Verbesserungen, druckt Schneider nach! In den Sonderbesprechungen dagegen, die beide den Liedern beifügen, wird deren Stil in feiner und treffender Weise charakterisiert. — Von den Gedichten der *Mus. bosc.* liegen folgende Neudrucke vor. Von Nr. II des ersten Teiles, P. S. 10 und (Frau Nachtigall) bei Hoffmann von Fallersleben[4]), unter den Liebesliedern unter dem Titel: »Die schöne Filli zart«; ferner bei v. Waldberg[5]) das Lied: »Amor, das blinde Göttelein«, Teil I, Nr. VIII, P. S. 24—25, mit einigen Abweichungen vom Originaldruck.

In den Originalstimmbüchern der *Musica boscareccia sacra* tritt uns die musikgeschichtlich bemerkenswerte Tatsache entgegen, daß die Ori-

1) Vgl. die Neudrucke der Frank'schen Bergreihen und des Scandelli'schen Hennenliedes in Partitur und Stimmen von G. W. Teschner: Perlen aus alter Zeit, Leipzig, Fr. Kistner, Nr. 14 u. 9.

2) a. a. O., 1. Ausgabe 1861, Notenbeilage S. 22 u. 25.

3) a. a. O. S. 477/78 und 489/90.

4) Die deutschen Gesellschaftslieder des 16. und 17. Jahrhunderts, 2. Auflage 1860.

5) a. a. O. S. 157.

ginalschlüssel der weltlichen Vorlage des geistlichen Umdichters, die im *C*-Schlüssel aufgezeichnet stehen, in einer Anzahl der mit geistlichen Texte herausgegebenen Lieder in den Violinschlüssel transponiert worden sind. Diese Umwandlung ist ein Beweis, wie das Bewußtsein für den Gebrauch des älteren *C*-Schlüssel abzunehmen beginnt, dagegen die Hinneigung zu den modernen Violinschlüssel, die wir schon in den Scheinschen Originalen erkennen, innerhalb von rund 20 Jahren, die zwischen dem Erscheinen der beiden Ausgaben liegen, im Zunehmen begriffen ist.

Diesem von den alten Originalstimmbüchern selbst gegebenen Vorbilde durfte die neue Ausgabe folgen und hat, dem praktischen Bedürfnis für deren Verwendung als Hausmusik der kunstgebildeten Dilettantenwelt Rechnung tragend, die Umwandlung sämtlicher im *C*-Schlüssel stehenden Stimmen in den Violinschlüssel durchgeführt.

Von den Stimmen des Lobes und der Bewunderung, die seine Zeitgenossen dem Werke entgegenbrachten, sind schon in der Biographie zwei des Zusammenhanges wegen genannt worden. Es ist die von Paul Fleming[1]) und die des geistlichen Umdichters der Wald-Liederlein (S. 92—93). An dieser Stelle sei nur noch ein nicht minder wertvolles Zeugnis beigebracht: Der älteste deutsche Musikhistoriker, Wolfgang Caspar Printz, teilt in seiner: »Historischen Beschreibung der edelen Sing- und Klingkunst« (Dresden 1690) auf S. 136 folgendes mit: »Seine (Scheins) Villanellen seyn vor der Zeit sehr hoch geachtet worden und hat er die Texte dazu selbst gedichtet.«

Die *Mus. bosc.* ist im Jahre 1644[2]) von einem »Liebhaber der Musik mit geistlichen Texten versehen worden.

Neuerdings ist als Verfasser dieser vier geistlichen Umdichtungen (sog. Parodien[3])) ein gewisser Eckart Leichner, Professor der Medizin (geb. 1612 in Salzungen, gest. 1690 in Erfurt) bekannt geworden. Die Entdeckung verdanken wir Herrn Superintendenten Nelle in Hamm, dem bekannten um das evangelische Kirchenlied sehr verdienten Theologen. Die Vermittelung geschah durch Tümpel's Werk »das deutsche evangelische Kirchenlied« Gütersloh 1905. Aus dieser Quelle sind allerdings nur 4 Lieder Schein's in der Umdichtung von Leichner nachgewiesen

1. Mein Gott, der wahre Gottessohn (P. S. 24).
2. Heut Christus triumphieret (P. S. 35).
3. Ach Herr, wie ist der Feind so viel (P. S. 29).
4. Als Adam ohne Helferin (P. S. 31).

---

1) Vgl. Biogr. S. 53ff.

2) Neue Auflage 1651, vgl. Biogr. S. 92ff.

3) Oder *contrafacta* (John Meier, Kunstlieder im Volksmunde, Zeitschr. der IMG. IX, 4, S. 154).

Die Autorschaft Leichner's auch der übrigen Wald-Liederlein ist aber von Herrn Superintendenten Nelle bezeugt und zugleich der Nachweis erbracht worden, daß jene 4 Lieder in den Gemeindegesang übergegangen sind[1].

Die Umdichtung ist beachtenswert, nicht, »der albernen Schein'schen Originaltexte wegen« wie Reißmann sich ausdrückt sondern weil sich darin die den Schein'schen Melodien innewohnende Ausdrucksfähigkeit aufs neue offenbart hat. Sie sind damit in eine Linie mit jenen herrlichen geistlichen Umdichtungen weltlicher volkstümlicher und Kunstliedertexte gerückt worden, deren Melodien jene Umdichtungen ihr Fortleben bis auf den heutigen Tag verdanken. Es sei hier nur an das Haßler'sche Lied: »Mein G'müt ist mir verwirret,» im Lustgarten Nr. 24 und an seine geistliche Umdichtung: »O Haupt voll Blut und Wunden« von Paul Gerhardt erinnert. Daß den Schein'schen Melodien weder in den Originaltexten noch in den geistlichen Umdichtungen, trotz der Popularität, der sie sich in beiderlei Gestalt zu ihrer Zeit erfreut haben, diese lebendige Fortwirkung bis auf die Gegenwart nicht zu teil geworden ist, müssen wir, im Hinblick auf die, vielen derselben eigentümliche, edle Volkstümlichkeit und um ihres bedeutenden Kunstwertes willen beklagen. In der Neuausgabe sind die geistlichen Umdichtungen, der Übersichtlichkeit wegen, neben die weltlichen Originale gedruckt[2].

Möge der *Mus. bosc.* als einem der wichtigsten Denkmäler in der Entwicklungsgeschichte des deutschen Liedes und als einem »der ihren Meister lobenden Werke« nunmehr in der Gegenwart die langversagte Würdigung wieder zu teil werden. Denn was einst an ihm in Wort und Ton die Herzen der Hörer wahrhaft ergriff, erheiterte und rührte, das wird auch jetzt, nach Jahrhunderten, als das wahrhaft Ideale im Realen, als das Ewige im Zeitlichen, den Weg zum Herzen des deutschen Volkes wiederzufinden.

Anhang.

Weltliche Gelegenheitskompositionen (1619—1625).

Unter vorstehendem Titel werden neun im Einzeldrück vorliegende Hochzeitskompositionen zusammengefaßt, darunter acht dreistimmige, die nicht in die *Mus. bosc.* aufgenommen sind, und eine für eine Solostimme,

1) Vgl. Das Korrespondenzblatt des evangelischen Kirchengesangvereins f. Deutschland, 1905, Nr. 6 und Zeitschrift d. IMG. VI, S. 438 und 475.

2) Siehe auch die beachtenswerten Ausführungen »an den christlichen musikliebenden Leser« P. S. 123 und die stimmungsvolle Schlußode P. S. 124.

in Begleitung eines Instrumentes. Es sind dies nachstehende, in chr logischer Folge (P. S. 125 ff.):

Nr. I. Villanellischer Holtzgang, 1619, Biographie S. 46, P. S.
Nr. II. *Jocus Nuptialis*, 1622, Biogr. S. 58, P. S. 131.
Nr. III. Villanellische Glückwünschung, 1623, Biogr. S. 62, P. S.
Nr. IV. *Vendetta d'Amore*, 1623, Biogr. S. 63, P. S. 139.
Nr. V. *Aria*, 1624, Biogr. S. 69, P. S. 143.
Nr. VI. *Aria*, 1625, Biogr. S. 73—74, P. S. 147.
Nr. VII. *Villanella*, 1625, Biogr. S. 74, P. S. 151.
Nr. VIII. *Questione di Coridone contra Filli*, 1625, Biogr. S. 76, P. 155.
Nr. IX. *Cura d'Amore*, 1625, Biogr. 76, P. S. 158.

Sämtliche Stücke, außer Nr. II sind im Stile der *Musica boscar* geschrieben, es ist daher in Hinsicht des Stiles, der Periodisierung, Tonsatzes, der Tonarten, der Melodiebildung, der Harmonik und Rh mik, sowie in bezug auf den dichterischen Wert dieser Gelegenhe kompositionen im allgemeinen, auf die Beurteilung der *Musica bo reccia* hinzuweisen. Nur hinsichtlich nachstehender musikalischer Be derheiten sind folgende der genannten Kompositionen näher ins Auge fassen.

I. Villanellischer Holtzgang. Die kunstgeschichtliche Bed tung dieses Stückes liegt in der originellen Instrumentation, deren E tritt für die Singstimmen Schein hier vorgesehen hat. Es ist »au Haber-Pfeifflein zusammengestimmt«. Leider ist uns ein Instrument die Namens aus jener Zeit nicht bekannt, wahrscheinlich ist es aber gleich deutend mit» Schaper-Pfeiff«, einer Sackpfeifenart, welche Praetori *Syntagma Musicum*, Bd. I, 1620, Tafel IV abgebildet hat [1]. — Das zugrun liegende Gedicht spielt in sinniger Weise auf den Namen des Bräutiga Winter an und hat die ganz ungewöhnlich große Zahl von zehn Stroph Diese besondere Sorgfalt, die der Autor diesem Gelegenheitswerke na musikalischer, wie dichterischer Beziehung zu teil werden ließ, hat wo darin ihren Grund, daß sie »seinem, vielgeliebten gewesenen Pfortisch Schulgesellen und vertraulichem Freunde« gewidmet war.

II. *Jocus Nuptialis.* In diesem Stück begegnen uns zum erste und, wenn wir von dem Wechselgesange Nr. I des Studentenschmauses [2] und dem geistlichen Tenorsolo »Führwahr, er trug unsre Krank heit« (s. oben S. 18) absehen, in Schein's Werken zum einzigen Mal

1) S. den neuen Abdruck dieser Instrumententafel im 13. Band der Publi kationen älterer praktischer und theoretischer Musikwerke, herausgegeben von de Gesellschaft für Musikforschung 1884 (1894), Breitkopf & Härtel, S. 28 u. vgl. daz v. Dommer, Musiklexicon S. 449 Nr. 19 der Blasinstrumente.

2) S. u. S. 60.

einem wirklichen, vom Autor ausdrücklich als solchen bezeichneten Sologesange. Das ist das kunstgeschichtlich Bemerkenswerte dieses Stücks. Schein schreibt vor: »*à sola Voce vff* einer Tiorben etc.«. Es ist ein kurzes Lied für Tenor mit Begleitung der Tiorbe, des der großen Baßlaute ähnlichen, italienischen Seiteninstrumentes. Auch hier ist die Melodiebildung von Gesangsstimme und instrumentaler Begleitung diejenige der *Musica boscareccia.* Die mit Generalbaß-Bezifferung versehene Instrumentalstimme kontrapunktiert in durchaus selbständiger Weise zu der Gesangsmelodie. Das Gedicht führt akrostichisch den Namen des Bräutigams durch.

III. Villanellische Glückwünschung. Auch dieses Werk verdient unsere Beachtung wegen der, neben den Gesangsstimmen zugelassenen Instrumentation. Es sollte »auff einem dreystimmichten Hümmelchen gepfiffen« werden. Auch dieses Instrument ist eine von Praetorius a. a. O. Nr. 3 dargestellte Sackpfeifenart[1]). Auf dem Titelblatte begegnet uns fernerhin die sonderbare, sprachliche Verhüllung des Autornamens, hier als: »Menalca Sylvanus, jener wunderliche Zeitgeschmack, dem auch unser Künstler zuweilen huldigte, s. *Balletto pastorale*, (Jonah Heischermann)[2]). Nach Rudolf Wustmann's[3]) Vermutung rührt dieses Stück nicht von Schein her, sondern textlich von Georg Prelhufe, wegen der Anspielung der 4. Strophe auf Mirtillo, in welcher schäferlichen Namensverhüllung diesem mit seiner Gattin »Delia« in dem reizenden »*Balletto pastorale*«, (Teil I, Nr. 9 der *Musica boscareccia*) von Schein zur Hochzeit gehuldigt worden war. Als Komponisten will Wustmann Schein ebenfalls nicht gelten lassen, der dünnen ungeschickten Stimmführuug und eines bei Schein besonders auffälligen Verstoßes gegen den Sprachrhythmus wegen und vermutet als Autoren einen jungen Leipziger Musiker namens Michael Siegel, der 1621—23 bei Johann Glück in dem gleichen Verlage, wo die »Villanellische Glückwünschung« erschienen ist, »mehrere solcher unbedeutender Gelegenheitskompositionen« veröffentlicht habe. Hinsichtlich der dichterischen Autorschaft Prelhufe's scheint mir diese Beweisführung besser gelungen, als nach der musikalischen Seite hin. Denn wenn auch der naturwidrige Sprachrhythmus auf »fröhlich« (♩ | ♩) auffällt, so ist die gehäufte Wiederholung eines Motives, wie das auf die Worte »weil du erlangt« keine in den Waldliederlein außergewöhnliche Erscheinung, vgl. z. B. Nr. 4 und 5 des I. T. (P. S. 15 ff.) in denen ebenfalls die unten S. 91 charakterisierte Sequenz [Notenbeispiel], die Schein und seiner

1) Vgl. v. Dommer a. a. O. Nr. 19.
2) Vgl. Biographie S. 46/47.
3) Zeitschr. d. IMG. VI, S. 386/7.

Zeit in der Grundlage und Umkehrung als Manier eigentümlich ist
oftmaliger Wiederholung zu thematischer Entwicklung verwendet w
Dies ist auch in unserm Lied, S. 136 der Fall. Auch den Taktwechsel
S. 135, Abschn. III mit der prächtigen Steigerung und der modulatorisc
Ausbiegung von d nach b muß ich als Stileigentümlichkeit des Musik
Schein erkennen. Betreffs der Melodiebildung des Abschn. I vergl. a
T. III, Nr. 10, S. 102 und Diletti Pastorali (Werke, III), Nr. VIII
S. 54 ff.

V. und VI. *Aria.* Der Begriff dieser Kunstgattung war im
Jahrhundert, zu einer Zeit, als sich die musikalischen Formen erst
bilden begannen, durchaus unbestimmt. Der Stil der beiden Schein'sc
Kompositionen dieses Namens unterscheidet sich denn auch in kei
Weise von denjenigen der dreistimmigen *Musica boscareccia*; die erst
dieser beiden »Arien« ist ebenfalls durch eine besondere Instrumentat
ausgezeichnet, sofern für den 2. Sopran ein »Violin« und für die B
stimme »*Fagotto e continuo*« eintreten kann[1]).

VIII. *Questione di Coridone contra Filli.* Auf dem Titelbl
dieses Stückes ist der Name Johann Hermann Schein wieder an
grammatisch in Joachim Hohenrasenn umgebildet. Dichterisch ist di
ses Werkchen wohl das anmutigste aller der vorstehenden Geleg
heitskompositionen. Es wird uns ein »gerichtlicher Liebeshandel« v
geführt. Coridon beklagt sich, von Filli durch einen Liebespfeil v
wundet worden zu sein (*Accusa di Coridone*). Es erfolgt die Verteidigu
der Beschuldigten (*Difesa di Filli*), worauf Amor's Spruch (*Sentenza*
Cupidine) die Liebenden vereinigt. Wir haben es in diesem Dialog m
einer der zahlreichen auf die Oper hinweisenden Erscheinungsformen z
tun, deren Vorläufern wir bereits in den Madrigalen des Roland Lassus
begegnen.

Möge auch diesen wertvollen Einzelwerken, die als Ergänzung d
Musica boscareccia zu betrachten sind, eine gerechte Würdigung un
freundliche Aufnahme in der Gegenwart zuteil werden!

1) Vgl. oben S. 15 die *instructio pro Simplicioribus* Nr. 5.
2) Sandberger a. a. O., S. 437.

III.

A. Diletti Pastorali

(Hirten-Lust).

Mit Begleitung des General-Basses.

(Leipzig, 1624.)

Die *Diletti Pastorali* [1]) sind eine Sammlung von fünfzehn, fünfstimmigen Liedern »zusampt dem *Basso Continuo* auf Madrigal-manier componiert«, wie der Titel besagt. Der Neuausgabe in Partitur wird noch eine besondere, leider nur handschriftlich vorhandene, siebenstimmige Bearbeitung eines dieser Gesänge, P. Nr. XIV, für 2 Sing- und 4 Instrumentalstimmen mit Generalbaßbegleitung hinzugefügt [2]), dergestalt, daß der Druck in P.S. 105, des Zusammenhanges wegen, wiedergegeben, die Handschrift in den Anhang I gestellt wird. Dieses Manuskript das einzige weltliche, dem Herausgeber zugänglich gewordene Schein's befindet sich auf der Stadtbibliothek zu Breslau, und wurde ihm durch gütige Vermittelung der Herren Professor Bohn daselbst zur Verfügung gestellt.

Leider ist die Handschrift ohne Titelblatt und Jahreszahl, so daß die Frage, welche von beiden vorliegenden Fassungen die ältere ist, sich aufdrängt. Da in beiden Fassungen Melodik und Tonsatz im wesentlichen übereinstimmen, so dürfte sich der sechsstimmige Originaldruck wohl als eine Zusammenziehung der siebenstimmigen handschriftlichen Fassung erweisen. Auch würden die geringfügigen Abweichungen in beiden Tonsätzen in einer solchen Übertragung ihre Erklärung finden.

In der Handschrift haben wir eine interessante, von Schein einzig in diesem Werke vorliegende, Erscheinungsform des weltlichen, konzertierenden Stiles vor uns. Zu einem vokalen Stimmenpaar, Sopran und Tenor, *Concerto à 2* genannt, tritt, ganz im Stile der *Musica boscareccia* [3]), ein *Basso Continuo*, außerdem aber ein Streichquartett von 3 Violen (Canto, Alto, Tenor) und einer Violone (Basso), als »Sinfonia«. Vorbildlich hat hier Claudio Monteverdi gewirkt, dem wir im Zusammenhange mit den Schein'schen *Diletti Pastorali* noch öfter begegnen werden und der das 7. Buch seiner Madrigale »Concerto zu 1, 2 bis 6 Stimmen« betitelt [4]). Auch Heinrich Schütz hat uns eine Anzahl deutscher weltlicher Madrigale konzertierender Art hinterlassen, die sich auf den Ge-

1) Vgl. die Biographie des Herausgebers, Johann Hermann Schein, Leipzig 1895, S. 66/67.

2) Vgl. Biographie S. 109 (E. Bohn, Die musikalischen Handschriften des 16. und 17. Jahrhunderts in der Stadtbibliothek zu Breslau [Breslau 1890], Nr. 200, c).

3) S. Gesamtausgabe der Werke Schein's, Band II.

4) Emil Vogel, Verzeichnis der im Druck erschienenen Werke Claudio Monteverdi's. Vierteljahrsschr. f. Musikw. III, S. 412.

neralbaß stützen und größtenteils auch andere Instrumente zu selbständiger Mitwirkung herbeiziehen. Sie sind von Philipp Spitta im XV. Bande seiner Ausgabe der sämtlichen Werke Schützen's herausgegeben worden. Von diesen sind die Nummern V »Nach dem ich lag in meinem öden Bette« (a. a. O. S. 45ff.) und VI »Läßt Salomon sein Bette nicht umgeben« (a. a. O. S. 50 ff.) stilistisch dem konzertierenden Madrigale Schein's am verwandtesten, da auch sie für ein Streichquartett mit einleitender und mehrfach wiederkehrender »*Sinfonia*« und ein vokales Stimmenpaar (Sopran und Baß) mit *basso continuo* geschrieben sind. Da jedoch Spitta im Vorwort des Bandes, S. X, nachweist, daß ihre Texte, die Schütz Opitzen's Umdichtung des Hohen Liedes Salomon's entnommen hat, erst im Jahre 1626 erschienen sind, so ist eine Beeinflussung der Schein'schen Hirtenlust von 1624 durch Schütz hier wohl ausgeschlossen. Vielleicht sind aber Schein das Madrigal Nr. X (»Die Erde trinkt für sich« a. a. O. S. 84) und die von Spitta im Anhang abgedruckte Kanzonette »güldne Haare« vor Abfassung des III. Teiles seiner Musica boscareccia (1628) vor Augen gekommen, da ersteres Stück (für Alt und Tenor und *Basso continuo*), eine Villanelle, sich dem Stil der Schein'schen »Waldliederlein« nähert, die Canzonetta textlich auffallende Verwandtschaft mit Nr. IV des III. Teiles der *Musica boscareccia* aufweist. Über die Beziehungen der italienischen Madrigale Schützen's zu Schein's »*Diletti*« siehe unten S. 50ff.

Die *Diletti Pastorali* sind das zweite weltliche große Werk Schein's, dem eine Generalbaßbezifferung beigegeben ist. Im Lichte der neuesten die Geschichte des Madrigals behandelnden Forschungen[2]) rücken die ersten Ansätze der mehrstimmigen, weltlichen Gesangsmusik mit obligater Instrumentalbegleitung allerdings um 2 Jahrhunderte zurück. Doch welkte diese Frühblüte madrigalischer Kunst schon nach 1400 schnell dahin, und darf daher wohl nicht als vorbildlich für den Madrigalstil des 16. und 17. Jahrhunderts betrachtet werden. Claudio Monteverdi ist wohl unter den italienischen Zeitgenossen Schein's die den konzertierenden Stil auf das Madrigal übertrugen, als der hervorragendste zu bezeichnen und so werden wir wohl auch diesen großen Meister, speziell das dritte Buch seiner Madrigale von 1592, das zuerst und zwar in der späteren Auflage von 1615, den Zusatz *con il Basso Continuo per il Clavicembalo Cittharone*

1) S. Band II P. S. 88—90.

2) Morphy, les luthistes espagnols du XVIe siècle, Johannes Wolf (Geschichte der Mensural-Notation von 1250—1460. Leipzig, Breitkopf & Härtel, II. und III. Teil und H. Riemann, Handbuch der Musikgeschichte, Leipzig, Breitkopf & Härtel. I. Band II. Teil, S. 305ff. und H. Riemann, Hausmusik aus alter Zeit, Leipzig, Breitkopf & Härtel, Aufsatz in den Blättern für Haus- und Kirchenmusik, zehnter Jahrgang, Heft I.

od altro simile Instromento aufweist[1]), als vorbildlich für Schein's Madrigalstil anzusehen haben. Im Gegensatz zur *Musica boscareccia* ist die Baßbezifferung hier einzig als obligate Instrumentalbegleitung, welcher, außer den vier oberen Gesangsstimmen, noch ein wirklicher Vokalbaß gegenübertritt, zu verstehen[2]). Über die Art der modernen Ausführung des *Bassus continuus* gilt das ebenda Erörterte.

Man hat die Villanelle und das Madrigal Zwillingsgeschwister genannt[3]), sofern sie beide ihre Wurzel in der Frottole haben, dem einfachen, meist *nota contra notam* gesetzten Strophenliede der Italiener, das stilistisch zwischen der Villanelle und dem Madrigal die Mitte hielt[4]). Was Schein aus den kunstlosen, ja kunstwidrigen Vorbildern in der Villanelle herausgestaltete, ist uns bekannt geworden[5]). Aber vielleicht eine noch reifere Frucht pflückte er von dem Baume der Kunst in dem Werke, das das Madrigal zum Gegenstande der Nachbildung erkor. Mag jene Leistung kunstgeschichtlich größere Bedeutung beanspruchen, dieser dürfte dafür der Stempel noch höherer Kunstvollendung aufgedrückt sein. Freilich hatte sich, als die »Hirtenlust« erschien, schon seit einem Jahrhundert ein fast allzureichlicher Madrigalensegen über Europa ergossen und eine Fülle der herrlichsten Vorbilder dieser Gattung von großen niederländischen, italienischen, englischen und deutschen Meistern standen Schein zu Gebote. Von besonderer Wichtigkeit für ihn seien die Italiener Giovanni Gabrieli, Luca Marenzio und Claudio Monteverdi, von den Deutschen Hans Leo Haßler und Heinrich Schütz genannt, letzterer in seinem Erstlingswerke: »*il primo libro dei Madrigali*, Venetia 1611.« Es wird in folgendem nachzuweisen sein, in wieweit er jenen Meistern folgte und wieweit er auch in diesem Werke seine Eigenart bewahrte.

In den *Diletti Pastorali* ist eine Weiterbildung des in der *Musica boscareccia* gewonnenen, neuen Liedstils zu erkennen. Jene Durchdringung und Vermittlung von imitatorischer Polyphonie und akkordisch-homophoner Gestaltung, in der wir das Wesen des *Musica boscareccia*-Stiles zu erblicken hatten, findet sich hier auf größere Formen übertragen. Dabei muß zunächst ein charakteristischer Stilunterschied betont werden. Die Villanelle ist ein Strophenlied. In ihr kann die Aufgabe des Musikers

---

1) Emil Vogel a. a. O. S. 408.

2) Vgl. oben S. 15ff.

3) G. Adler: Allgemeine musikalische Zeitung 1880, Nr. 46 Spalte 724/725, und Th. Kroyer, Die Anfänge der Chromatik im italienischen Madrigal, S. 3, Anm. 2.

4) Vgl. auch die Aufsätze von Rud. Schwartz, Vierteljahrsschrift für Musikgeschichte 1886, IV; 1893, I—II, S. 6ff. und seine Ausgabe der Werke H. L. Haßler's, zweiter Teil, in den Denkmälern deutscher Tonkunst, zweite Folge (Denkmäler der Tonkunst in Bayern, fünfter Jahrgang) 1904, Einleitung.

5) Vgl. oben S. 20ff.

eine formell nur engbegrenzte sein. In dem durchkomponierten Madrigal dagegen kann er sich mit größerer Freiheit bewegen. Er wird dem ganzen Tonstück einen größeren, dem dramatischen sich nähernden Aufbau geben können und müssen, wenn ihn der Dichter, wie dies hier der Fall ist, mit einer entsprechenden Textunterlage unterstützt. In den Madrigalen tritt uns demgemäß eine neue Periodisierungsform entgegen, die sich aus der Gegenüberstellung homophoner und polyphoner Sätze, sowie aus einer Teilung der Stimmenmasse in einen höheren und tieferen Chor ergibt. Von letzterer Stimmgruppierung hatten schon die Italiener, zum Beispiel Marenzio[1]), und im Anschluß an sie, deutsche Meister, wie Haßler und Schütz, aber auch Schein selbst vereinzelt Gebrauch gemacht[2]). Bei den genannten Meistern tritt jedoch diese Gegenüberstellung nur vereinzelt auf. Die Regel bildet der imitatorisch polyphone Stil der älteren Zeit. In den *Diletti Pastorali* hingegen werden ganze Reimpaare, in der Regel zu Anfang dieser Madrigale, mittelst dieser Stimmgruppierung einander gegenübergestellt. Ja, dieses Kunstmittel wird sogar einmal zu einer zielbewußten, dramatischen Kontrastwirkung erhoben: Nr. VIII, P. S. 50ff. ist ein anmutiges Wechselgespräch zweier Liebenden, fünfstimmig, mittelst zweier Stimmgruppen, derart, daß immer zwei Paare, mit Hilfe der vermittelnden Altstimme, einander antworten. Der tieferen, den Schäfer Tirsis charakterisierenden Gruppe, entgegnet der höhere, heller klingende, der Filli, worauf sie beide vereint einen Hymnus auf Amor anstimmen. Hier griff Schein vermutlich direkt auf ein italienisches Vorbild zurück. Giov. Gabrieli hatte eine Abschiedsszene eines Liebespaares in ähnlicher Weise gestaltet[3]). Können diese Chordialoge auch noch nicht wirkliche dramatische Bedeutung bean-

---

1) Torchi, *L'Arte Musicale in Italia, Volume Secondo,* S. 231.

2) Vgl. Fr. Wüllner, Chorübungen, III. Stufe, 2. Auflage (1885, Nr. 93) und W. Barclay Squire, ausgewählte und mehrstimmige Gesänge berühmter Meister des 16. und 17. Jahrhunderts, Band II, Nr. 9 (»*Scaldava il sol*«).
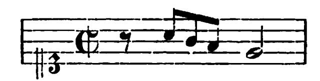
Vgl. oben S. 7/8ff. (Venus-Kräntzlein, Gesamtausgabe Bd. I S. 30 und »20 ausgewählte weltliche Lieder für zwei und mehr Singstimmen« zum praktischen Gebrauch herausgegeben [Breitkopf & Härtel], S. 12.)

3) Vgl. v. Winterfeld: Gabrieli und sein Zeitalter Bd. II, S. 9 und den vierstimmigen Dialog Haßler's: »Ich brinn und bin entzündt« Nr. 7 und 8 seiner »neuen teutschen Gesang«, Schwartz, Denkmäler, a. a. O. S. 81ff., 226ff. und Johann Staden, »Dialogus« seines »Venuskränzlein« von 1610 (Eugen Schmitz, ausgewählte Werke des Nürnberger Organisten Johann Staden, Erster Teil, Denkmäler deutscher Tonkunst, II. Folge, Denkmäler der Tonkunst in Bayern, VII. Jahrg., I. Band Einleitung S. LVII und die Literaturangaben daselbst in Anm. 4 und VIII. Jahrg., I. Band, S. 88. Auch an die mehrfach herausgegebene Madrigalkomödie *L'Amfiparnasso* v. Orazio Vecchi sei erinnert, sowie an die unter der Bezeichnung Madrigali zusammengefaßten Oratoriendialoge v. G. F. Anerio, 1619 (A. Schering, d. Anfänge d. Oratoriums, S. 43 u. Bericht über den zweiten Kongreß der IMG. 1906, S. 216).

sprucken, so halfen sie doch die große musikalisch-dramatische Bewegung des Zeitalters mit heraufführen und kennzeichnen somit das die ganze Epoche durchdringende Streben nach Entfaltung der Persönlichkeit. Bezeichnend ist auch für diese dramatisierende Grundanschauung der Zeit, daß obiges Werk sich nicht in Unterabteilungen gliedert, also ohne Wiederholung zu singen ist. Alle übrigen Madrigale deuten ihren mehr lyrischen Charakter auch durch Teilung in einzelne Abschnitte, wie sie durch die Textgliederung gegeben war, an und zwar überwiegt in ihnen die Zweiteiligkeit (8). Eine geringere Anzahl (6) sind dreiteilig. In den letzteren Madrigalen entspricht der Schlußteil melodisch nicht immer dem Anfangsteil, wie es bei Haßler der Fall ist, sondern öfters stehen alle drei Teile in selbständig motivisch-thematischer Entwicklung nebeneinander. Unabhängig von dieser, durch den Bau des Textes bedingten Einteilung, ist in diese eine zweite, rein musikalisch durch den Wechsel des Rhythmus hervorgebrachte, hineingeflochten. Beide Gliederungsarten waren schon in den Schein'schen Villanellen aufzufinden, aber dort, der Kleinheit dieser Liedform wegen, nur in beschränktem Maße. In den Madrigalen dagegen wird durch die rhythmische Gliederung eine Architektonik erzeugt deren kunstvoller Aufbau an den der Instrumental-Kanzonen des Venus-Kränzlein erinnert[1]). Naturgemäß waltet in den Madrigalen der *Dil. Past.*, der reicher entwickelten Kunstform entsprechend, eine noch höhere, innere Einheit und Geschlossenheit. Vielleicht das bemerkenswerteste Beispiel liefert davon Nr. II, P. S. 6 ff. Das, der Reimordnung des Textes nach, äußerlich zweigeteilte Werk erfährt durch die rhythmische Gliederung eine Dreiteilung. Der erste Teil zerfällt, rhythmisch betrachtet, in zehn eintaktige Unterabschnitte (fünf zweitaktige Perioden) mit ebenso oftmaligem Wechsel von geraden und ungeraden Takten (Text, Vers. 1 und 2). Darauf folgt der zweite rhythmische Hauptteil von 30 Takten, durch das Wiederholungszeichen, genau in der Mitte, in zwei gleiche Hälften zerlegt (Text, Vers 3—6). Der dritte rhythmische Hauptteil bringt dann wieder drei dreitaktige Abschnitte, mit sechsmaligem Taktwechsel, worauf eine kurze viertaktige Koda das Stück abschließt. In der Regel wird dem Mittelteil durch Vorschriften, wie das hier erstmalig auftauchende Largo, ein langsameres Tempo, dem Anfangs- und besonders dem Schlußteile dagegen entweder auch durch eine entsprechende Vorschrift oder schon durch die Tripelmensur ein lebhafteres zugewiesen. So haben wir in den Madrigalen Schein's die alte italienische dreisätzige Form mit dem langsamen Mittelsatze vor uns, die, schon in der Frottola enthalten, berufen war, für die Entwicklung der neueren, musikalischen Formen überhaupt grundlegende Bedeutung zu gewinnen.

1) S. u. S. 68 ff.

Im Anschluß an die oben charakterisierte Gegenüberstellung wechselnder Stimmpaare und die, damit zusammenhängende, motivisch-thematische Schreibweise, muß hier noch einmal auf die Bedeutung der letzteren als musikalisches Ausdrucksmittel der Stimmung des zugrunde liegenden Textes, hingewiesen werden. Der geniale Claudio Monteverdi hatte in seiner 1606 veröffentlichten Verteidigungsschrift gegen Artusi[1]) den Grundsatz aufgestellt: »Das Wort sei der Gebieter der Harmonie, nicht der Sklave derselben« (»*L'oratione sia padrona del armonia e non serva*«). Dieses Bestreben der italienischen Musiker nach möglichst wortsinngemäßer Ausdrucksweise verleitet sie, ganze Tonreihen in einer anderen höheren Stufe zu wiederholen, Motive rhythmisch und harmonisch weiter zu entwickeln, um dadurch eine gesteigerte Wirkung, eine stärkere, leidenschaftlichere Gefühlserregung hervorzubringen. Natürlich begegnet uns dieselbe Erscheinung auch bei unserem Künstler in um so höheren Maße, da es ihm ja vergönnt war, die lyrischen Ergüsse seiner eigenen Dichtermuse in Töne umzusetzen und ihren Ausdruck durch die Macht seiner eigenen Musik zu steigern. Als Beispiel solcher leidenschaftlicher motivischer Durchführungen seien die Nr. III, P. S. 17 mit ihrer mächtigen Steigerung am Schluß P. S. 24 und Nr. VII, P. S. 42 angeführt, wo uns P. S. 44 das Motiv wieder begegnet,



das Schein im *Banchetto musicale* und ganz besonders in der *Musica boscareccia* so häufig kontrapunktisch verwendet hatte[2]). Es ist nicht zu leugnen, daß der Tonsetzer bisweilen in solchen thematischen Fortspinnungen etwas zu weit geht (vgl. Nr. XIV, P. S. 107ff.). Wir haben dann den Eindruck der Ermüdung, den auch ein gleiches Zuviel bei Haßler erweckt.

Die interessanteste Form der motivisch-thematischen Schreibweise aber ist die fugierte, der wir in den Madrigalen der *Dil. Past.* zweimal begegnen in Nr. III, P. S. 17ff. und Nr. IX, P. S. 59ff. Handelt es sich auch nicht in ihnen um Vokalfugen im späteren Sinne oder in der Gestalt der Instrumentalkanzonen des »Ven.-Kr.«[3]), sondern nur um imitatorische Eintritte, so haben wir es doch hier auch nicht bloß mit Motiven, sondern mit wirklichen Themen zu tun, deren Durchführung die Einleitung der betreffenden Stücke bildet. Der Charakter beider Themen ist, der Verschiedenheit des Textes gemäß, ein grundverschiedener. In Nr. III ertönt eine Liebesklage in einer schwermütig sehn-

1) Vgl. E. Vogel's Monographie über diesen ‚Meister 1887 S. 29.
2) S. o. S. 23.
3) Vgl. u. S. 68ff.

suchtsvollen Melodie, deren Ausdruck in der Durchführung eine immer drängendere Gestalt annimmt, auf die Worte:

»In Filli schönen Eugelein
Mein brennend Hertz man sieht«;

in Nr. IX haben wir die Schilderung eines Seesturmes vor uns. Auf die Worte:

»Mein Schifflein lieff auff wildem Meer«

wird ein energisch ausgeprägtes, reich figuriertes Thema angeschlagen, dessen Durcharbeitung in unablässig vorwärtsstürmenden Achtelfiguren die rollenden Meereswogen prachtvoll in Tönen malen. Es folgt darauf die Durchführung eines die Worte: »geschlagen von Sturmwinden« nicht minder trefflich wiedergebenden Motives. Beantwortet wird das Thema von Nr. III der beiden Oberstimmen und des Tenors in der Oberquinte, (Alt und Baß) das zweite von Nr. IX in denselben Stimmlagen in der Unterquinte, doch lassen sich auch hier, sowenig wie in der Instrumentalkanzone des Ven.-Kr., die Regeln der *Fuga reale* und *tonale* nachweisen, denn die Beantwortung des Halbtonschrittes *e-f* und die Terz *a-c* des ersteren Themas entspricht ebensowenig streng realer Beantwortungsweise, wie die Beantwortung des zweiten Themas der *Fuga tonale*, da hier die Antwort sogleich eine melodisch wesentlich veränderte Gestalt annimmt, wenn auch ihre ersten Töne die Oktavteilung einhalten[1]).

Die Stimmführung ist in allen Madrigalen gekennzeichnet durch die kontrapunktische Meisterschaft ihres Schöpfers. Frei, sicher, kühn, dabei erfüllt von wohllautender Anmut, ziehen die melodischen Linien aller Einzelstimmen dahin, und ihre selbständige Führung wird auch nicht durch die oben erwähnten Gruppierungen beeinträchtigt, da in ihnen immer wechselnde Stimmpaare sich zusammenschließen. Kanonische Stimmführungen der beiden Oberstimmen sind daher in diesem Werke ausgeschlossen. Echoartige Wirkungen sind meist durch *fortes* und *pianos* von Schein als beabsichtigt gekennzeichnet (vgl. P. S. 41, Nr. VI etc.), an Stellen, wo sie beabsichtigt, aber nicht angedeutet sind, durch derartige dynamische Vorschriften vom Herausgeber hervorgehoben worden.

Hinsichtlich der Melodiebildung der *Diletti Pastorali* ist noch betreffend der Passaggien, deren wir auch in diesem Werke einige antreffen, das folgende hervorzuheben. Wir sind hier in der günstigen Lage, uns auf eine direkte Anweisung des Künstlers selbst stützen zu können. Es ist ein wertvolles »*Avertimento*«, das sich auf der Rückseite des Titelblattes der Kontinuostimme befindet[2]). In diesem »*Avertimento*« begründet der

---

1) S. u. S. 71 ff.

2) Das einzige, dem Herausgeber bekannt gewordene Exemplar bewahrt die Kgl. Bibliothek der Musikakademie zu Stockholm.

Autor seine Gewohnheit, in seinen Kompositionen »je bißweilen ein kle Leufflein oder Schleifflein zu inserieren«. Es geschähe »dies nicht oh Ursach, viel weniger aus Unverstand, als ob ich nicht wüßte, daß eine Compositor den Gesang zu componiren, einem Cantor abe denselben zierlich zu passeggioniren eigentlich zustünd Sondern weil die jetzo gebräuchliche anmuthige manier z singen ingemein noch nicht sonderlich bekannt«. Hier wi uns von neuem die Tatsache bestätigt, daß die Komponisten die Au zeichnung der Passaggien in ihren Werken in der Regel nicht für nöt erachteten, vielmehr den »Cantoribus« die völlige Freiheit wahrten un daß Schein durch die ausdrückliche Beifügung dieser Gesangsfigure abweichend von der Gewohnheit, den Lehrzweck bekundete, den er dam im Auge hatte. Er wollte seine Landsleute in die italienische Gesang weise »nach vornehmer Autorn Exempel« einführen, und dam ihnen »eine kleine Anleitung geben, den Sachen ferner nach zufragen« [1].) Ähnliches hatte ja auch Haßler bezweckt, als er i Jahre 1596 seine »Neue Teutsch Gesang nach art der welsche Madrigalien und Canzonetten« mit der Absicht herausgab, »andere besseren Componisten dadurch ursach zu geben, hernach zufolgen, damit also die löbliche Kunst auch besser un mehro in Teutscher sprach in gebrauch käme« [2]). Betreffs de Koloraturen, als direkter Herübernahme italienischer *Vaghezze* (Liebreiz ist auch schon oben S. 24 in der Besprechung der *Mus. bosc.*, das Nöti gesagt worden.

In den Tonarten der *Diletti Pastorali* finden wir wieder eine gro Anzahl Transpositionen. Vier Madrigale stehen in dorisch-transponierte drei in ionisch-transponiertem Modus. Auch bei Schein ist das Strebe seiner Kunstepoche nach Konsolidierung von Dur und Moll erkennba das durch seine Bezifferung der Madrigale noch befördert wurde. D das *Basso continuo*-Spiel auf die Konsolidierung von Dur und Moll vo Einfluß gewesen ist, hebt Kroyer hervor [3]). Der gleiche bemerkenswert Widerspruch zwischen Textstimmung und Tonart, den wir in der *Mu bosc.* S. 22/23 hervorzuheben hatten, begegnet auch in diesem Werke i Nr. V am Ende P. S. 34—36. Betreffend der Tonart von Nr. IV könnte

---

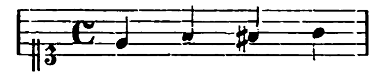
1) Daß die Koloraturen auch in dem nach der Erfindung der Monodie blühende Chorgesang ihr Feld behaupteten, bezeugt auch Max Kuhn, Die Verzierungskun in der Gesangs-Musik des 16.—17. Jahrhunderts (Leipzig, Breitkopf & Härtel, 190 S. 52 und Goldschmidt, Die Lehre von der vokalen Ornamentik, I. Bd., S. 18ff.

2) Vgl. R. Schwartz, Vierteljahrsschr. 1893, S. 26; und derselbe, Faksimi des Vorwortes Haßler's in der Neuausgabe dieses Werkes in den Denkmäle deutscher Tonkunst a. a. O. S. 65.

3) Die Anfänge der Chromatik im italienischen Madrigal des XVI. Jahrhunder (Leipzig 1902), S. 141.

sich Zweifel erheben. Das Stück scheint ebenfalls im *genus molle* zu stehen, allein der erste Dreiklang auf *g* löst gleich das *b* auf, hat somit mixolydischen Charakter, während das Stück mit dem *c* Dreiklang, also ionisch abschließt. Wenn man sich nur an die bekannte Vorschrift hält, daß zur Bestimmung der Tonart eines Stückes der Anfangs- und Schluß-akkord allein maßgebend sei, so wird man in unserem Beispiele schwerlich zur Erkenntnis kommen, zumal auch die Modulationen im Verlauf des Stückes keinen genügenden Aufschluß über die Ursprungstonart ergeben. Auf den Schluß in *d* des ersten Teiles des Stückes folgen mehrere Teil-schlüsse in *c*. Es liegt wohl hier wieder eine der Bildungen vor, an denen jenes an der Schwelle zweier Kunstanschauungen stehende Zeitalter, wie jede Übergangsperiode, so reich ist, und wir werden an das Madrigal »Cruda Amarilli« von Claudio Monteverdi[1]) erinnert, über dessen Tonart sich schon sein Kritiker Artusi vergeblich den Kopf zerbrach[2]). Die harten, aber zielbewußten Modulationen unseres Madrigals auf die Worte: »Weil Amarilli« verraten deutlich den modernen Harmoniker, der schon ein klares Bewußtsein von der Verbindung indirekt verwandter Akkorde hatte. Als fortschrittlicher Harmoniker erweist sich Schein auch in den durchgehenden Terz-Quart-Sext-Akkorden.

Erstaunliches leistet der Künstler auch in der chromatischen Fort-schreitung der Singstimmen, die die deutschen Meister, wie z. B. Haß-ler, in ihren weltlichen Kompositionen noch vermieden[3]). Schein ver-wendet allerdings dieses, bei den Italienern des 16. Jahrhunderts bereits unzutreffende Steigerungsmittel des Affektes auch nur in einem Madrigal in bewußt künstlerischer Weise, aber mit großartiger Wirkung. Es ge-schieht in Nr. XIII, P. S. 99, wo das Motiv:



in späterer Gestaltung auf S. 101:



als Basis wirksamster Tonverbindungen im Sinne des *Cantus firmus* des 16. Jahrhunderts gebraucht wird. Es ist die sogenannte chromatische Terz und Quart, die Schein hier in genialer Weise benutzt, wobei er sich der, gleichfalls italienischen, Kunstmittel des Orgelpunktes auf der Quinte im vorletzten Takte vor dem Schlusse, sowie der Vergrößerung der Notenwerte bei Wiederholung der letzten Tonreihe, beides zur Er-

1) Neudruck in Luigi Torchi, *l'Arte Musicale in Italia*, Volume Quarto, 39 ff.

2) Vgl. E. Vogel a. a. O. S. 23.

3) Schwartz, Denkmäler, a. a. O. Einleitung, S. I.

höhung der Schlußwirkung, bedient. Ihm dürfte das Verdienst sprechen sein, die chromatischen Fortschreitungen aus den italieni Madrigalisten zuerst auf die deutsche weltliche Gesangsmusik überti zu haben[1]). — Über die auch in den Madrigalen vorkommende, i mäßige Quart, resp. verminderte Quinte, vgl. oben *Mus. bosc.* S. 2

Von allen seinen großen Vorläufern auf dem Gebiete der Madı komposition mußte ihm Heinrich Schütz in seinem genialen Erstl werke: »*Il primo libro dei Madrigali*« von 1611, zeitlich am näch stehen[2]). Nur 13 Jahre vor dem Erscheinen der *Diletti Pastorali* ha diese venezianischen Madrigale das Licht der Welt erblickt. Der da 26jährige Schüler G. Gabrieli's hatte mit dieser ersten Frucht se Fleißes und seines Genies die Kunstgenossen Italiens wie Deutschla in Erstaunen gesetzt. Als J. H. Schein die *Diletti Pastorali* im Ja 1624 veröffentlichte, stand er bereits im 38. Lebensjahre und auf Höhe seiner Meisterschaft. Es ist natürlich, daß der Altersuntersch sich auch in den Arbeiten dieser beiden genialen Männer widerspieg Was zunächst bei Schütz in die Augen fällt, ist der fast gänzli Verzicht auf jegliche musikalische Gliederung seiner Madrigale. Er fü seine Stimmen in einem Zuge, ohne Unterbrechung, von Anfang an da das ganze Stück im geraden Takt bis zu Ende. Ein einziges Mal (Nr. a. a. O. S. 15) tritt ein zweimaliger Wechsel von geradem und ungera Takte ein. Es war dies die Gewohnheit der italienischen Madrigalis Auch Monteverdi kannte eine solche Gliederung nicht, wie man einem, den Schütz'schen Madrigalen angehängten Werke dieser Gatt aus seiner Feder erkennen kann: »*o primavera, gioventù del 'ann* das nach Spitta's Vermutung Schütz bekannt gewesen ist[3]). Wel bedeutende Wirkungen erzielt dagegen Schein durch Hervorkeh dieses rhythmischen Elementes! In welchem Maße weiß er den ma faltigsten Rhythmuswechsel seinen künstlerischen Ansichten dienstba machen. Wie großartig klingen z. B. viele seiner Madrigale in I preisungen von Venus und Amor aus und diese hymnenhaften Abschl leiten ihre musikalischen Wirkungen zunächst von dem Tripeltakt der den bis dahin vorherrschenden geraden Takt, gegen Ende des Stü ablöst und mit ihm fortan, in stetem Wechsel, die Wirkung bis Schlusse immer mehr steigert. Dieser ausgeprägte Sinn für rhythmi Wechselspiel ist vorwiegend eine Eigentümlichkeit deutscher Melo der wir schon bei unserem Meister im »Venus-Kräntzlein« begegn und die bei ihm, wie bei Haßler, auf die volkstümliche Melodie

1) Vgl. Kroyer, a. a. O. S. 145/146.

2) Gesamtausgabe der Werke, Band IX (vgl. Spitta: Musikgeschichtliche sätze, Berlin 1894, S. 9 und 10.)

3) Vorwort zum IX. Band seiner Ausgabe, S. VI.

las Kunstlied des 16. Jahrhunderts zurückzuführen ist. In den Madrigalen von Heinrich Schütz beschränkt sich das rhythmische Element nehr auf die musikalische Behandlung des einzelnen Wortes, der jedoch uch Schein eine besondere Sorgfalt zuwendet (vgl. z. B. die auch bei len italienischen Meistern beliebten tonmalerischen Wirkungen des Madrigales Nr. XIII der *Diletti Pastorali*, P. S. 95 ff.). Hinsichtlich der Ielodiebildung, der Harmonik und des Tonsatzes besteht eine gewisse Stilverwandtschaft zwischen den Werken beider Meister. Schütz hält n der imitatorisch-polyphonen Schreibweise durchgehends fest, während Schein sie mit der akkordisch-homophonen, kraftvoll gedrungenen (vgl. *Diletti*, Nr. IV, P. S. 28 und Nr. VI, P. S. 40), so wirkungsvoll und nmutig vereinigt. Doch kennzeichnet die Generalbaßbezifferung der *Diletti Pastorali* diese als das Produkt einer neuen Entwickelung und ls das entschieden modernere Werk. — Auch die Schein'sche Melodik lurchweht ein sonniger Hauch des Südens, indes verrät sie auch in hohem Iaße die deutsche Abkunft ihres Schöpfers, der den Boden Italiens iemals betreten hat. Spricht sich in Schützen's italienischen Madrigalen das deutsche Wesen ihres Schöpfers durch Inbrunst der Empfinlung und energischen Tiefsinn aus, »mittelst deren Schütz beim ersten Anlauf schon weit über das hinausdrang, was je ein Italiener in diesem Betracht erreicht hat«[1]), so tritt Schein's deutsche Gemütsart in der Hirtenlust«, wie in den früheren Werken, in so manchem herzgewinnenden Zuge, hervor (vgl. z. B. Nr. VIII, P. S. 56 die Melodik der Worte: Welche mit einem Fünkelein entzünden kann zwei Herzelein« und Nr. XV, P. S. 115 ff.). Doch macht auch Schütz von der italienischen Chromatik fters Gebrauch, am wirksamsten in Band IX, Nr. XV, S. 68. Spitta[1]) nacht auf die verblüffende Kühnheit aufmerksam, mit der chromatische Schärfungen und antiharmonische Hebungen und Senkungen der Gesangsnelodie nicht nur in einer einzigen Stimme, sondern auch kontrapunktisch uftreten. Demnach ist die Ansicht Kroyer's[2]) zu berichtigen, wonach Schütz nur in seinen geistlichen Kompositionen sich als Chromatiker gezeigt habe. — Wir wissen, daß ein inniges, freundschaftliches Verhältnis beide Künstler zeit ihres Lebens verbunden hat, dem wir die Trauermotette auf Schein's Tod in den Schütz'schen Werken Band XII, S. 145/146, als schönstes Denkmal verdanken[3]). So dürfen wir mit Sicherheit annehmen, daß Schein den Madrigalen seines großen Kunstgenossen eine besondere Aufmerksamkeit zugewandt hat. Wie hoch er ie schätzte, dürfte daraus zu entnehmen sein, daß er sich an zwei derelben melodisch anlehnte. Das erste Mal in Nr. II, P. S. 6, Abschnitt II

1) a. a. O. S. 42.
2) a. a. O. S. 145/146.
3) Spitta a. a. O. S. 23 und meine Biographie Schein's S. 202/3.

an Schütz's Madrigale a. a. O. Nr. III, S. 13, Abschnitt I; das andere Mal in Nr. VIII, P. S. 52 an Schütz's Madrigale Nr. XVI, S 69, Abschnitt I. Der Sprung in letzterem Beispiel aus dem tonischen in den Dominant-Dreiklang findet sich allerdings schon bei Schein selbst im »Venus-Kräntzlein« Nr. V, P. S. 8, doch weist die ganze Stimmführung und Figuration auf eine unverkennbare Beeinflussung hin. Derartige Entlehnungen wurden aber damals bekanntlich nicht als solche empfunden und auch wir werden darum von der melodischen Erfindungskraft Schein's nicht geringer denken, von der er auch in diesem Werke ein glänzendes Zeugnis abgelegt hat.

Betrachten wir jetzt die Madrigale der *Diletti Pastorali* etwas genauer als Dichtungen.

Das Madrigal, als lyrische Dichtungsform, hatte sich, trotz massenhafter Vorbilder, in der deutschen Literatur zu Schein's Zeit noch nicht einbürgern können. Ausnahmen, wie das Fleming'sche Madrigal bei v. Lappenberg[1]) blieben vereinzelt. — Noch im Jahre 1653, 23 Jahre nach Schein's Tode, klagt darüber Caspar Ziegler, der Schwager von Heinrich Schütz, durch dessen Schrift: »Von den Madrigalen, einer schönen und zur Musik bequemsten Art Verse, wie sie nach der Italiäner Manier in unserer Deutschen Sprache auszuarbeiten«, 1653, diese Dichtungsgattung eine nachträgliche Pflege in Deutschland erfuhr. In dem Zusatze jenes Titels: »einer schönen und zur Musik bequemsten Art Verse« ist aber zugleich angedeutet, warum die deutschen Dichter diese lyrische Gattung so sehr vernachlässigten. Denn als solche stellte sie nur geringe Anforderungen. Es waren Gedichte von 12—15 oder weniger Zeilen, von ungleicher Länge, oft mehr poetische Prosa als eigentlicher Versbau. Hauptsache war, daß sie sich zur musikalischen Behandlung eigneten. So fand denn das Madrigal am Anfange des 17. Jahrhunderts Pflege und Verbreitung nur durch die Musiker, die italienische Poesieen entweder im Original oder in der Übersetzung komponierten, wie z. B. Valentin Hausmann und Haßler und die englischen Madrigalisten wie Morley[2]), oder diese Poesien in ihren musikalischen Sammlungen verbreiteten, wie Schein. Beeinflußt wurden sie durch die italienischen Renaissancedichter, deren Hauptwerk: »*Il Pastore fido*« von Guarini den typischen Ausdruck dieser antikisierenden, ins Schäferliche eingekleideten Lyrik bildet[3]). Die Hauptpersonen dieses Hirtendramas Mirtillo, Coridon, Amarilli, Filli und ihre Liebesschicksale, in denen Amor selbstverständlich wieder den Ausschlag gibt, machen

1) Paul Flemming, Deutsche Gedichte. Band I, S. 401.

2) Vgl. Wilhelm Bolte, Die gedruckten englischen Liederbücher bis 1600 (Berlin 1903).

3) S. o. S. 30ff.

auch den wesentlichen Inhalt der Schein'schen Madrigaldichtungen, wie sie ihm ja auch die Wahl ihres Titels »Hirtenlust« verdanken, aus.

Die Gedichte der *Diletti Pastorali* sind vorwiegend lyrischer Natur und zum Teil von so anmutiger Form, daß wir beklagen müssen, daß sie Caspar Ziegler entgangen sind. Er hätte Schein als einen würdigen Vertreter deutscher, madrigalischer Dichtung nicht unerwähnt lassen dürfen. Hervorhebenswert ist z. B. der mehr dramatischer Form sich nähernde Dialog, ein Vorläufer des Liebesduettes der späteren Oper und des Oratoriums, in Nr. VIII, P. S. 50 ff.[1]), der als dichterisch besonders gelungen, hier wiedergegeben werden möge;

Tirsis: »Wie kommts, o zarte Filli mein,
Daß ich so ungeheur
Stets fühl ein neues Feur,
So offt mir gibst ein Blickelein?«

Filli: »Ach Tirsi mein, das kommt daher,
Daß in meine Äugelein
Sich Amor logiret ein,
Davon ich selber brenn so sehr.«

Beide: »O allersüßte Feuerflamme,
Welche mit einem Fünkelein
Entzünden kann zwei Herzelein,
In gleicher Lieb zusamm!«

Auch Heinrich Schütz hatte die Texte von sechs seiner italienischen Madrigale den Dialogpartien des »*Pastor fido*« entnommen[2]). Einen breiten Raum nehmen auch die in epischer, erzählender Form gehaltenen Gedichte ein (Nr. VI, IX—XI, XIII—XV). Sie nehmen unser Hauptinteresse in Anspruch, da sie die Schäferpoesie der Renaissance in ihrer eigentümlichsten Ausdrucksform uns vor Augen führen. Zumal Nr. X, P. S. 68 ff. zeigt uns den »Idealtypus der deutschen Schäferpoesie«[3]). Dieses Gedicht mag deshalb ebenfalls im Wortlaut folgen:

» Als Filli schön und fromm
Einstmals am Elbestrom
Bei klar und heißen Sonnenschein
Tränkt ihre durstgen Schäfelein,
Da kam Amor das Göttlein blind
Gesegelt her mit gutem Wind,
Fortun es comitiret:
Alsbald es Filli ward ansicht,
Sein gülden Pfeil es auf sie richt,
Ihr Herzlein inflammiret:
Der Liebe vor war unbekant,
Jetzt lichterloh für Liebe brant.«

Dieses Spazierengehen und Schäfleinweiden an den Ufern eines Flusses kennzeichnet so recht die arkadische Grundstimmung der Renaissancepoesie, und Schein erfüllte mit diesem Gedichte die Forderung, die G. Ph. Harsdörfer, das Haupt des Nürnberger »Pegnitz-Ordens«, in seinen »Gesprächspielen« (V, S. 325) an die deutschen Poeten gestellt hatte: »Wie nun die Welschen, Frantzösischen und Spanischen Poeten an ihren Flüssen dergleichen Hirtenliedlein gesungen, obgleich oftermals nur einer wie Petrarcha und Sannacar, oder zween wie Ronsard

1) Vgl. o. S. 44.
2) Spitta, Ausgabe der Werke Schützen's, Band IX. Vorwort S. VI.
3) v. Waldberg: Deutsche Renaissancelyrik, S. 14.

und Belley gewesen, so sollen auch die Liebhaber der Poeterey sich allen Strömen Teutschlands mit vertraulicher Freundschaft sich verbind und beschreiben, was denkwürdiges sich bei ihnen zuträget«.

Ein Beispiel lebendiger Situationsmalerei, in der die Neigung italienischen Madrigalisten und Orlando Lasso's zur Wortillustra auch bei dem deutschen Nachbildner zum Ausdruck kommt, liefert das in Nr. IX durchgeführte Gleichnis eines Schiffbrüchigen, den zul Amor in den ersehnten Hafen der Liebe geleitet; P. S. 59 ff.:

»Mein Schifflein lieff im wilden Meer,
Geschlagen von Sturmwinden.
Das Segel war zerrissen sehr,
Kein Ruder konnt ich finden.
Kein Schiffmann da vorhanden war,
Auf allen Seiten war Gefahr,
Kein Sternlein ließ sich blicken.
Wie bett', wie gab ich gute wort,
Bis endlich an gewünschten Port
Mich Amor tät erquicken:
Drum ich dem Göttlein blind zu D
Mein Herz vovir mein Lebelang.«

Ganz in dem mythologisierenden Geschmack der Zeit gehalten i die Schilderung von Nr. XIII, worin Aurora, Febo, Eolo, Nettuno u Diana mit den durch diese Gottheiten repräsentierten Tageszeiten u Elementen vorgeführt werden. Der Schluß enthält nach der Anschau des 17. Jahrhunderts durchaus nichts Anstößiges. Einzelne dieser Mad gale müssen wir auch nach unserem Geschmacke als weichlich und genießbar bezeichnen; es sind die beiden: Nr. XI, worin Mirtillo »krankes Schäfelein« durch ein »hertzerquickend Säftelein« kuriert P. 76 ff, und das schwülstige: »O, Amarilli, zart«, Nr. XII, 2. Teil P. 87 ff. — Auch die Sprachmengerei der *Musica boscareccia* macht sich den *Dil. Past.* zuweilen geltend, besonders an den Schlüssen, die ein Hymnus an die Liebe enthalten z. B Nr. II, P.S. 13 ff.:

»Drumb sing ich mit der Hirten Chore:
O Viva Venere et Amore

So steht auch unter jeder Druckseite der Stimmbücher: *Madrigali di Gi Herm. Schein.*

Erfreulicherweise ist auch von rein literarhistorischer Seite neuerding betont worden, daß Schein der bedeutendste gewesen ist, der mi Bewußtsein danach strebte, auch in seinen Texten die For der italienischen Muster wiederzugeben[1]). Die dort im Wortla zitierten Nummern V (»Die Vöglein singen«), XIV (»Amor, das liebe Rä berlein«), (Das Motiv des Liebesgottes. der das erloschene Feuer seiner Pfeil am Herzen der Geliebten oder des Liebhabers wieder anzündet), sowie Nr. I und XIII (Verbindung der äußeren Natur mit der Liebe Leid und Lust werden als Anlehnungen an Tasso (Opere VI Venezia 1736) nachgewiesen

In metrischer Hinsicht entsprechen die Madrigale gleichfalls de italienischen Vorbildern. Ihre Verszahl schwankt zwischen 8 und 15

1) Karl Voßler, Das deutsche Madrigal, Weimar 1898. S. 22 ff.

Auch hier herrscht solche kunstreiche Mannigfaltigkeit der Versverschränkung, daß von den 15 Gedichten nur 2 Reimschemata je einmal wiederkehren: *ab*, *ab*, *cc*, *dd* in Nr. II und IV, und *ab*, *ab*, *cd*, *ed* in Nr. III und V.

Unter den Madrigalen der Hirtenlust sind drei Stücke durch Einzeldrucke als Gelegenheitskompositionen gekennzeichnet. Es sind die drei Hochzeitsgesänge Nr. III = *Specchio d'Amore*, 1622, Biographie S. 55—56, P.S. 6ff.); Nr. VII = Wasser-Fuhr, 1622, (Biographie S. 58 —59, P.S. 42ff.); Nr. XII = Madrigale à 5, (1623 Biographie S. 63, P.S. 83ff.). Leider sind »*Specchio d'Amore*«, »Wasser-Fuhr« und »Madrigale« nur als Fragmente überliefert. (Cantus I, Alt, Tenor fehlen) »*Specchio d'Amore*« und »Madrigale« stimmen, soweit die Stimmen vorhanden sind, mit *Diletti Pastorali* Nr. III und XII überein. In »Wasserfuhr«, deren Text komische Anspielungen auf den Namen des Brautvaters David Wasserführer enthält, ist der Schluß etwas breiter und in unserer Nr. VII verkürzt worden. Die Nachbildungen der Originaltitelblätter der Einzeldrucke sind der Partitur der *Diletti* vorgedruckt. Vermutlich waren noch eine Anzahl anderer Madrigale wegen ihres erotischen Textes ursprünglich für Hochzeitsfeiern bestimmt gewesen, doch sind uns deren Einzeldrucke leider verloren gegangen. Dagegen ist ein anderer Einzeldruck, ebenfalls ein Hochzeitskarmen, auf uns gekommen, der im Anhang II abgedruckt ist, die *Residenza d'Amore* von 1618[1]).

Dieses sehr ausgedehnte und im Text stark italienisch angehauchte Stück beansprucht in dreifacher Beziehung besondere Beachtung. Es ist *à 6 voci con il suo basso continuo* betitelt, also für eine Singstimme mehr, als die *Diletti*, und zwar tritt noch ein zweiter Tenor hinzu. Es trägt ferner auf dem Titelblatte den Zusatz »*per concerto* komponiert« und enthält endlich, am Schluß seiner vier Abschnitte die Bemerkung »*Ritornello*« (am Schluß des ersten) und *Ricantate il Ritornello*« (am Schlusse der drei übrigen). Ersterer Zusatz »*per concerto*« stellt dieses Werk aber nicht stilistisch jener siebenstimmigen, uns nur handschriftlich vorliegenden Komposition: »Amor, das liebe Räuberlein« an die Seite, da in der *Residenza d'Amore* nicht, wie dort, Instrumentalstimmen selbständig mit dem Gesange konzertieren. Der Zusatz deutet vielmehr nur die primitive älteste Form des Konzertierens, das unselbständige Nebeneinander und gleichzeitige Ertönen der Gesangsstimmen und des obligaten *basso continuo* an. Es ist also der gleiche Stil, den wir in den *Diletti pastorali* vor uns haben[2]). Das Vorkommen des Ausdrucks »*Ricantate il Ritor-*

1) Biographie S. 46.

2) Über die flüssige Terminologie des Konzertbegriffes zu Anfang des 17. Jahrhunderts vgl. A. Schering, Geschichte des Instrumentalkonzertes, S. 4—6.

nello« endlich ist an sich nicht seltsam, da Ritornell ursprünglich der Name des Chorrefrains der gesungenen Ballade war, bevor es die Bedeutung des instrumentalen Vor-, Zwischen- und Nachspiels annahm. Doch scheint der Ausdruck in der Bedeutung als Gesangsritornell Anfang des 17. Jahrhunderts nur noch selten gebraucht worden zu sein[1].

Es ist wegen diesen stilistischen Abweichungen von den übrigen Madrigalen Scheins doppelt bedauernswert, daß die *Residenza d'Amore* nur als Fragment (Canto II, TenorI I, Basso und Basso continuo) aufuns gekommen ist.

Wenn ein moderner »positiver« Ästhetiker wie Heinrich Rietsch in seiner »deutschen Liedweise«[2]) der Vereinigung von Wort und Weise mit Recht dann die stärkste assoziativ-reproduktive Wirkung zuschreibt, wenn eine Weise nur einem Text, diesem aber stets zugeteilt ist, so hat die Praxis und die Wissenschaft des 17. Jahrhunderts vereint die Wahrheit dieses Grundsatzes bei den *Diletti Pastorali* Schein's erwiesen.

Hermann Kretzschmar stellt Schein neben Marenzio, bezeichnet ihn als das bedeutendste deutsche Liedertalent der Periode und weist seinen Einfluß auf Heinrich Albert nach »den ersten Spezialisten des neuen Liedes«[3]). In der kunstgeschichtlichen Würdigung des »*Studentenschauses*«, der 2 Jahre nach der »Hirtenlust« erschien, wird das weitere darüber auszuführen sein.

Von der Verbreitung, die die *Diletti Pastorali* wie auch der *Studentenschmaus*, zurzeit der Entstehung dieser Werke im engern Vaterlande ihres Schöpfers gefunden haben, ist uns erst jüngst ein neues Zeugnis bekannt geworden: In Waldenburg in Sachsen haben sich diese bei den Gastmählern der dortigen Kantorei zu Anfang des 17. Jahrhunderts einer besonderen Beliebtheit erfreut. Das Musikalienverzeichnis der Waldenburger Kiche 1626—1642 weist außer den beiden erstgenannten Werken noch die »Waldliederlein« auf[4]). Doch sind sie leider dort nicht mehr vorhanden[5]).

Aber auch schon Wolfgang, Caspar Printz rühmt in seiner »historischen Beschreibung der Edlen Sing- und Kling-Kunst«, (1690) S. 136 von Schein, daß er »im *stylo Madrigalesco* keinem Italiener, viel weniger einem anderen, etwas nachgeben dürffen«. Möge in diesem Sinne auch die Wiedererweckung der *Diletti Pastorali* als vollberechtigt erkannt werden, und das Urteil des wackeren Musikhistorikers auch jetzt, nach mehr als zwei Jahrhunerten, von Neuem Rechtfertigung finden.

1) Freundliche Mitteilung von Hugo Riemann, vgl. auch dessen Handbuch der Musikgeschichte, zweiter Band, erster Teil, S. 66/67.

2) Wien und Leipzig 1904, S. 12.

3) Vgl. u. S. 57.

4) Vgl, Dr. Johannes Rautenstrauch, Luther und die Pflege der kirchlichen Musik in Sachsen (Leipzig, Breitkopf & Härtel 1907), S. 323, 327.

5) Freundliche Mitteilung des Oberpfarrers Harleß.

B. Studenten-Schmaus.

(»Einer löblichen Compagni de la Vino-biera praesentirt«)
Leipzig 1626.

Der »Studenten-Schmaus«[1]) enthält nur fünf weltliche, mehrstimmige Gesänge, bietet aber, bei aller Kürze, nach mehr als einer Seite hin Bemerkenswertes. Er liefert uns zunächst den erneuten Beweis, daß die Kunst Schein's nicht in der Nachahmung der Italiener aufging, sondern, tief in rein nationalem Boden wurzelnd, aus diesem ihre frischesten Lebenskräfte sog. So hat es einen bedeutungsvollen Zusammenhang, wenn wir hier unseren Meister in Wort, Weise und Tonsatz zu den Gesängen, seines stark volkstümlichen Jugendwerks, des Venus-Kräntzleins, zurückkehren sehen, als dessen Fortsetzung der »Studenten-Schmaus« geradezu betrachtet werden kann.

In Leipzig hatte der 23jährige Studiosus das Erstlingswerk seiner Muse in die Welt hinausgehen lassen und waren Lieder, wie:

»Herbey, wer lustig sein will«
oder: »Ich will nun fröhlich singen«

oder das prächtige Quodlibet, der Cantus »Post Martinum«, im frohen Zecherkreise angestimmt worden und jetzt, nach 17 Jahren, erfaßte ihn der Zauber dieser Jugenderinnerungen von neuem mit unwiderstehlicher Gewalt, und so schuf der reife Künstler auf der Höhe seiner Meisterschaft, für die akademische Jugend derselben Universitätsstadt, in der einst seine Muse erwacht war, noch einmal einen Zyklus ausgelassener Trinklieder. Der fromme Thomaskantor, der durch Mühseligkeiten des Berufes Geplagte, durch Krankheit und schwere Schicksalsschläge oft Gebeugte, der feine Kenner italienischer Kunst, hatte dennoch — ein echter deutscher Meister — seinen kernigen Humor nicht eingebüßt! Leider ist uns die Entstehungsgeschichte und direkte Veranlassung zu diesem »einer löblichen *Compagni de la Vino-biera*« gewidmetem Werke nicht bekannt, da er diesem Werke keine Vorrede beigefügt hatte.

Daß auch zu Schein's Zeit ein Leipziger Studentenchor bestanden hat, für den der »Studentenschmaus« bestimmt war, dürfen wir aus den Berichten seiner Vorläufer und Nachfolger entnehmen. Nachweislich ist Sethus Calvisius, sein Amtsvorgänger im Thomaskantorat, Direktor eines studentischen *Chorus musicus* gewesen[2]). Heinrich Albert, der erste Spezialist des einstimmigen Liedes, dessen Melodien Schein's Einfluß bezeugen, berichtet in der Vorrede zum zweiten Teil seiner Arien (etwa 1640) daß »sie meistenteils noch in meinen Studentenjahren von

1) S. Biographie, S.82/83.

2) A. Heuß, Denkmäler deutscher Tonkunst, XIX. Band, Arien von Adam Krieger, Einleitung, S. VII.

mir verfertigt« (also in Leipzig, wo sich Albert 1723—26 aufgehalten hat und vielleicht Schein's Schüler gewesen ist[1]) und »ich damals und die Authores der Texte unterweilen zur Ergetzung in unserer Gesellschaft musicirt haben«. Auch Adam Krieger, der erste Klassiker des begleiteten Sololiedes, hat um 1650 in Leipzig ein *collegium musicum*, d. h. einen *chorus musicus*, geleitet[2]). Auch ist es bekannt, daß bis in die Zeit Georg Telemanns die angesehenen Komponisten das neue Lied hauptsächlich Studenten und jüngeren Kollegen überließen[3]). Ist doch unser deutsches Lied hauptsächlich ein Studentenkind! Es gehört zu Herrmann Kretzschmar's Verdiensten, auch die außerordentliche Kulturbedeutung des Studentenliedes wieder erschlossen zu haben. Unter den »Kompositionen mit akademischen Spuren« stellt er Schein's Studentenschmaus bei Aufzählung von Werken dieser Gattung, als das heute bekannteste an die Spitze[4]) und läßt ihm Sammlungen wie Joh. Jeep's Studentengärtlein (1601—1614) und Henning Dedekind's Studentenleben (1613) folgen. Auch Schein's berühmter Schüler Paul Fleming erzählt in seinem in Reval entstandenen Gedicht »Liefländische Schneegräfin«, daß dort, am Ostseestrand, eine »schöne Compagnie«, »ein Waldlied aus dem Schein und seinen Studentenschmaus ganz von vornen an ausgesungen« habe[5]).

Der Stil der 5stimmigen Lieder des »Studentenschmauses« ist, wie schon hervorgehoben, im wesentlichen der homophon-akkordische des »Venuskränzleins«. Einzelne Figuren, wie die echoartig nachahmenden des Schlußliedes, Nr. V, P. S. 151 heben diesen Charakter nicht auf. Ebenso erinnert Gliederung, Melodiebildung, Harmonik und Tonsatz durchaus an das Jugendwerk des Meisters. Nur ganz vereinzelte, melodische Anklänge gemahnen an die großen, dem italienischen Stil verwandten, Werke der Zwischenzeit. Nur ein wesentlicher Unterschied kennzeichnet das Werk als zu denen der zweiten Lebensperiode des Meisters gehörig, die den Singbässen beigefügte Generalbaßbezifferung. Sie deutet auf die Begleitung des Gesanges durch ein oder mehrere Instrumente hin, denen die Aufgabe zufällt, den *Continuo* harmonisch auszusetzen. Dieses Hinzutreten einer Instrumentalharmonie zu einem im wesentlichen akkordischen, mehrstimmigen Vokalsatz begegnet uns in großartigem Maßstabe in dem ein Jahr nach dem »Studentenschmauß«, 1627, erschienen bekanntesten Werke des Meisters, in seinem »*Cantional*«

1) H. Kretzschmar, Denkmäler der Tonkunst, XII. Band, Arien von Heinrich Albert, Einleitung, S. VII und S. 34.

2) A. Heuß, a. a. O. S. VII.

3) Kretzschmar, a. a. O. S. XVII.

4) Jahrbuch der Musikbibliothek Peter's für 1897: Das deutsche Lied seit dem Tode Rich. Wagner's, S. 48 und derselbe, Musikalische Zeitfragen (Leipzig 1903), S. 69.

5) Biographie, S. 54.

(Gesangbuch), in dessen Vorrede der Autor hervorhebt, daß die dazu gehörigen »Überzeichnungen« (d. h. eben die Baßbezifferungen) »für die Organisten, Instrumentisten und Lautenisten etc. auff dem Generalbaß« bestimmt seien. Leider fehlt uns eine ähnliche Angabe beim Studentenschmaus, doch dürfen wir von den für die Bezifferung der stilistisch gleichartigen und gleichzeitig entstandenen Cantionallieder gegebenen Vorschriften auch auf die Liederbegleitung des »Studentenschmauses« schließen, wobei natürlich für diese weltlichen Studentenlieder von Orgelbegleitung abzusehen ist und nur »Instrumentisten und Lautenisten« in Betracht kommen. Hinsichtlich der Wahl dieser letzteren wird es uns auch erlaubt sein, auf ein um 5 Jahre älteres Schein'sches Vokalwerk zurückzugreifen, dessen II. Teil übrigens im gleichen Jahre, wie der Studentenschmaus, erschienen ist, seine *Musica boscareccia* oder Waldliederlein (I. Teil 1621). Wenn auch der Tonsatz dieser letzteren nur 3stimmig und in viel ausgeprägteren Maße imitatorisch ist, als die Studentenschmauslieder, so deutet doch die Vorschrift des Titelblattes: »in ein Clavicimbel, Spinett, Tiorbe, Lauten, wie auch auf Musikalischen Instrumenten anmuthig und lieblich zu spielen«, in erster Linie auf eine Klavierbegleitung hin und eine solche kann sich bei Werken mit bezifferter Baßstimme doch nur als eine harmonische Aussetzung der bezifferten Baßstimme fürs Klavier darstellen. Bei modernen Aufführungen dieser Studentenschmausgesänge, zumal von Nr. I und IV tritt dann noch das Streichorchester zur Verstärkung hinzu [1]).

Unter den einzelnen Liedern ist unstreitig das merkwürdigste das erste P. S. 142.

»Frisch auff ihr Kloster Brüder mein,
Laßt uns einmal recht lustig sein.«

Es ist ein Wechselgesang von Solo und Chor, vielleicht eine auf das Trinklied übertragene Nachahmung der Intonation des liturgischen Gesanges der katholischen Kirche. Ein Vorsänger hebt an, der Chor fällt ein, beides wiederholt sich auf einen anderen Text. Wahrscheinlicher noch liegt der alte, volkstümliche Brauch des Wechselgesanges mit dem Kehrreim im Chore zugrunde. Als spezielles Vorbild scheint aber dem Tonsetzer das 6stimmige Trinklied des Antonio Scandelli aus dem Jahre 1578 vorgeschwebt zu haben, worin der Italiener diese deutsche volkstümliche Form mit Meisterschaft handhabt. Es ist dies eine der wenigen merkwürdigen Ausnahmen in damaliger Zeit, daß ein Italiener deutsches Kunstwesen sich zu eigen machte und Scandelli hatte sich in diesem Werke so in deutsche Art eingelebt, daß er sogar die rhythmische

1) Auch in der Bearbeitung für Männerchor, s. u. S. 60.

Verschiebung der älteren deutschen Liedmelodie aufnahm[1]. Schein hat dieses Trinklied vielleicht schon als Cantorey-Knabe in Dresden kennen gelernt, wo Scandelli bis zu seinem 1580 erfolgten Tode als Leiter der Churfürstlichen Kapelle gewirkt hatte. Sein Nachfolger Rogier Michael, Schein's Lehrer, wird gewiß das Andenken eines seiner hervorragendsten Amtsvorgänger durch fleißiges Einstudieren seiner Werke geehrt haben. — Wir haben in dem Schein'schen Trinkliede ein Stück wirklichen Sologesanges in wahrscheinlich volkstümlicher Form vor uns, die den Beweis erbringt, daß diese Gesangsform, inmitten der reichsten polyphonen Entwicklung im Volke nicht verloren gegangen war. Auch die von Scandelli nachgeahmte, echt volksmäßige Umkehr des Rhythmus, am Ende jedes Melodieabschnittes, der wir bei Schein zuerst im Venus-Kräntzlein begegneten[2], kehrt in diesem Nr. I und ebenso in dem Nr. III, P. S. 146 wieder. Bemerkenswert ist auch das Fehlen der Baßbezifferung in diesem Liede, was gleichfalls auf die bewußte Nachbildung des älteren volkstümlich deutschen unbegleiteten Stiles deutet. Als eine Eigentümlichkeit älterer Schreibweise muß endlich auch das bei Schein nur seltene Vorkommen von Ligaturen hingewiesen werden, Nr. III, P.S. 147, Abschnitt II. — Die Tonart aller fünf Lieder ist die gleiche, mixolydisch, mit fis als Leiteton und in Teilschlüssen auf der Dominante. In rhythmischer Beziehung sind die Achtelfiguren von besonders malerischer Wirkung in Nr. IV, P.S. 149, auf die Worte:

»Rüttele, Schüttele,
Trink hinein das Bierelein
Leere das Gläselein.«

Bemerkenswerter vielleicht noch, als die Musik sind die Liedertexte des Studentenschmauses. Auch in dieser Hinsicht unterscheidet sich Nr. I von den vier übrigen. Es gibt eine lustige Illustration des bekannten Grützner'schen Malermotives der zechenden Klosterbrüder, die sich während der Abwesenheit ihres Abtes einmal gütlich tun und auch der »zarten Nönnlein« nicht vergessen. Der Stoff ist wohl älteren, volks-

1) Das Lied ist neugedruckt von Kade unter den Notenbeispielen des V. Bandes von Ambros Musikgeschichte S. 451.

Vgl. auch den Neudruck von »Joh. Heinr. Schein, Zwanzig ausgewählte Lieder für zwei und mehr Singstimmen zum praktischen Gebrauch herausgegeben in Partitur und Stimmen, Leipzig, Breitkopf & Härtel«, Einleitung S. X und Partitur, S. 44/45. Für Männerchor bearbeitet von Jos. Seiffert ist das Lied in der »Deutschen Eiche« Nr. 594 erschienen (Leipzig, Ernst Eulenburg). S. auch Kunstwart vom 2. Apri 11901 und Faschingsheft der »Musik« 1907 und zuletzt das Volksliederbuch für Männerchor, herausgegeben auf Veranlassung Seines Majestät des deutschen Kaisers Wilhelm II., Leipzig, C. F. Peters, zweiter Bd. Nr. 327 und S. 750. Das Lied gehört seit Jahren zum festen Bestand des Leipziger Akademischen Wagnervereins.

2) S. o. S. 4.

tümlichen, aus der Reformationszeit stammenden Vorlagen entlehnt. Das ganze Gedicht macht den Eindruck einer Verspottung des Mönchtums und des Ablaß erteilenden Papstes:

> . . . . |: »Der Abt der reit |:
> Er holt uns allen Indulgenz
> Wir han noch zeit zur Poenitenz.
> Sa, sa, sa, sa, trinkt aus, ihr Brüder,
> Er kommt weder heut noch morgen wieder.«

Dieses volkstümliche Motiv lebt noch in dem bekannten Kinderreim fort:

> »Der Abt ist nicht zu Hause,
> Er ist bei einem Schmause.«

In einem ähnlichen frischen, übermütig ausgelassenen Ton sind auch die andern Gedichte des Studentenschmauses gehalten, doch spielen ihre Texte nicht auf Klosterverhältnisse, sondern direkt auf studentische Gelage an. In allen diesen Liedern ist, ihrer Bestimmung gemäß, ein besonderer Wert auf den Kehrreim gelegt. Außer Nr. III sind allen Gedichten solche Kehrreime, und zwar jedem ein verschiedener, beigefügt. Sie sind sämtlich sprachlich sehr beachtenswerter Natur. Wiederum ist der des ersten Liedes der interessanteste, denn mit dem »Sa, sa, sa, sa« werden wir an das noch jetzt gesungene Kommerslied erinnert, das noch Ludwig Erk im ersten Band seines »deutschen Liederbuches«, Nr. 176, als »Altes studentisches Tafellied« aufgenommen hat.

> »Ca, ca, geschmauset,
> Laßt uns nicht rappelköpfisch sein.«

Dieser Kehrreim begegnet uns auch wieder bei Adam Krieger, *Canto Solo con 5 Instrum.*: »Die Fröhlichkeit acht keinen Neid (1676)[1], im Winzerchor von Haydn's Jahreszeiten (Hopsasa) (1800) und im Trinklied von Flotow's Oper: *Alessandro Stradella* (1844). Wahrlich, ein glänzender Beweis, daß der Schein'sche Humor aus echt volkstümlichen Quellen hervortrieb, daß zwei Hauptbestandteile desselben Gedichtes noch heutigen Tages im Volksmunde leben! Während wir in diesem ersten Gedichte zwei verschiedene Kehrreime antrafen, besitzen Nr. II, IV, V deren nur einen. Diese letzteren drei sind merkwürdig wegen ihrer sprachlichen Mischnatur; Nr. II hat einen französischen Refrain:

> »*Chantons, jouons, bevons*
> *de bon courage*«;

Nr. IV den eigentlich typischen Ausdruck des Rundgesanges, *Rundadinella*, auch in der Form von *Rundarunda.* Letzeres kommt auch im Text von Nr. III, Str. 3, aber nicht als Kehrreim, vor. Der Kehrreim *Rundadinella* war unter den zeitgenössischen Liederkomponisten sehr be-

---

1) A. Heuß, a. a. O. S. 84ff.

liebt, er findet sich z. B. in einem Quodlibet, Nr. XII, von Nicolaus Zangius: »Der musikalische Zeitvertreiber«, 1609[1]). Am ausgedehntesten und kunstmäßigsten wird der Kehrreim von Nr. V verwendet: »liri, liri, lirum,« auch »lalirum«. Schein hatte diesen selbst schon in seiner *Musica boscareccia* Teil I, Nr. VI, P. S. 20/21 benutzt. Auch dieser Reim hat sich in dem Kinderspiele

»Lirum, Larum, Löffelstiel«

bis auf den heutigen Tag erhalten. Sonstige, fremdsprachige Ausdrücke laufen auch in diesen Gedichten vielfach unter, wie *buon prό* Nr. III, Str. 3. Auch wird einmal die Gesundheit der »schönsten Schäfferin Filli« ausgebracht (vgl. ebenda Str. 2). Die Schlußstrophe von Nr. IV beginnt mit den Worten:

»Ich hab den Casum decidirt
Legitime, wie sichs gebührt.«

Dazwischen werden auch derb volkstümliche Ausdrücke, wie »Schlung« nicht verschmäht (Nr. III, Str. 5), doch fällt diese Sprachmengerei, wie schon bei früheren Werken hervorgehoben, weniger dem Dichter, als dem Zeitgeschmack zur Last. — Metrisch lehnen sich diese Gedichte gleichfalls an volkstümliche Vorbilder an. Reimverschränkungen finden hier nicht statt. Die Reimanordnung ist stets a-a, b-b usw.

Den dichterischen Wert dieser Lieder hat auch hier Hoffmann von Fallersleben zuerst erkannt. Nicht weniger als drei Gedichte des Studentenschmauses hat er in seinen »deutschen Gesellschaftsliedern des 16. und 17. Jahrhunderts« unter den Trinkliedern abgedruckt.

Nr. II als Nr. 237, S. 327, unter dem Titel:

»So da mein liebes Brüderlein,
Wer wolt den jetzund traurig sein.«

Nr. I als Nr. 251, S. 358, unter dem Titel:

»Frisch auf ihr Klosterbrüder mein,
Laßt uns einmal recht lustig sein.«

Nr. V als Nr. 254, S. 363, unter dem Titel:

»Wer weiß, wer wieder eben
Möcht diesen Tag erleben.«

Möchten diese Zeugnisse kecken Humors, an denen sich einst Paul Fleming in heiterer Tafelrunde erfreute, und die bereits an unserer akademischen Jugend und im Konzertsaal den Zauber ihrer volkstümlichen Frische von neuem bewährt haben, in immer weiteren Kreisen die Freude an echt volkstümlichem, deutschen Liederhumor erwecken!

---

1) Mitgeteilt von E. Bohn. Mon. f. Mus.-Gesch. XV, Beilage I, S. 246/47.

Anhang.

Schein's Stellung zur Instrumentalmusik.

a) Venus-Kränzlein (1609).

(Instrumentaltänze und Kanzonen.)

Wie den meisten der um die Wende des 16. und 17. Jahrhunderts[1] veranstalteten Liedersammlungen, so sind auch den Liedern des Venus-Kränzlein einige Instrumentalstücke angehängt und zwar sind es vorwiegend Tänze, die den Abschluß dieser Sammlung bilden.

Es ist ein tief bedeutsamer Zug in der Entwicklungsgeschichte der Tonkunst, daß die Instrumentalmusik in derjenigen Epoche, in der sie sich von der Vokalmusik loszulösen und eine selbständige Kunst zu werden begann, sich sogleich der Tanzliedmelodie bemächtigte, auf der sie sich aufbaute uud in deren kunstmäßiger Nachahmung und Weiterbildung sie eins ihrer wichtigsten Ausdrucksgebiete erkannte. In dieser fortschreitenden Idealisierung der Tanztypen werden wir Schein in seinem großen Instrumentalwerke *Banchetto musicale* (1617), in der er uns als einer der Ausbilder der Instrumentalsuite entgegentritt, weiterhin[2] begegnen. Die rhythmische Melodie, die einer so bedeutungsvollen Entwicklung fähig wurde, war die nationale Tanzweise, und zu den Meistern, die diese Volksmelodie durch ihre kunstmäßige Bearbeitung vor dem Untergang bewahren halfen, gehört Johann Hermann Schein. Sein Leben fällt in die glückliche Zeit, in der das Bewußtsein von der ursprünglichen Zusammengehörigkeit der »drei urgebornen Schwestern«[3], Tanzkunst, Tonkunst und »Tichtkunst« noch lebendig war. Lebendiger war es freilich noch bei Haßler, dessen »Lustgarten« (von 1601) eine Fülle der lieblichsten Tanzlieder enthält. Aber auch schon in diesem Werke erscheinen einige Gagliarden ohne Unterlage des Textwortes. Der Künstler war von der Notwendigkeit des Zusammenwirkens der drei Künste nicht mehr völlig durchdrungen. Auch das »Venus-Kränzlein« des Nürnberger Organisten Johann Staden, das 1610, ein Jahr nach Schein's gleichnamigem Werke, erschien, enthält nur textlose Tänze, mit einer Ausnahme, einer gesungenen Galliarde. In den Instrumentalkompositionen Schein's sehen wir diese Sonderentwicklung noch weiter fortgeschritten. Den Tanzliedern des »Lustgartens« hatte Haßler noch eine Wiederholung

---

1) S. o. S. 3ff. u. Biographie, S. 42—44.

2) S. u. S. 78.

3) Richard Wagner, Das Kunstwerk der Zukunft (Ges. Schriften und Dichtungen Bd. III, 2. Aufl., S. 67).

4) S. E. Schmitz' Ausgabe seiner Werke VII. Jahrg. der Denkmäler deutscher Tonkunst, Einleitung, S. LVIII, P. S. 75.

im Tripeltakte, Proportio, folgen lassen, die als Springtanz sich an den vorangehenden Reihentanz anschloß. Diese dreitaktige Tanzmelodie, als rhythmische Umbildung des Viertaktes, ist im Ven.-Kr. verschwunden und tritt nur noch selbständig in kunstmäßiger Verarbeitung auf. Wir finden hier nur ausländische Tanzformen vor, die Intrade und Gagliarde und die Liedform der Kanzone in instrumentaler Nachbildung. Der deutsche Künstler macht sie sich aber derart zu eigen, daß Intraden, Gagliarden und Kanzonen so im Venuskränzlein vom deutschen Geiste wiedergeboren erscheinen. Hier zeigte sich aber wieder »die Eigentümlichkeit der deutschen Natur, welche so innerlich tief und reich begabt ist, daß sie jeder Form ihr Wesen einzuprägen weiß, indem sie diese von innen neu umbildet und dadurch von der Nötigung zu ihrem äußerlichen Umsturz bewahrt wird[1])«.

Von Intraden enthält das Ven.-Kr. vier, von Gagliarden zwei. Beide Formen gleichfalls, wie die Mehrzahl der Lieder, in 5stimmigem Tonsatze.

Die Intrade war ein spanischer Tanz mit marschartigem Charakter und wurde als Einleitungssatz bei festlichen Aufzügen, ähnlich unserer heutigen Polonaise, verwendet[2]). Daher anfänglich für Trompeten und Pauken komponiert. Zu Beginn des 17. Jahrhunderts auch für Streichinstrumente, wie es scheint, zuerst von Valentin Hausmann (»Neue Intraden«, Nürnberg 1604[3]). Durch die Bearbeitung für Streichinstrumente büßte der Tanz indes seinen ursprünglichen, festlichen Charakter ein.. In den Intraden Haßler's im Lustgarten und Schein's im Ven.-Kr. ist deutlich zu erkennen, daß diese Meister die Form dieser Kompositionsgattung von der Eigenart und Klangfarbe der beabsichtigten Instrumente abhängig machten. So dürfte z. B. in dem dreiteiligen, anmutig wiegenden Stücke Nr. 20 des Ven.-Kr. P. S. 33ff. der Mittelteil für Trompeten gedacht sein, die fanfarenartig, den schon oben S. 19 erwähnten Rhythmus , in schmetterndem Fortissimo blasen[4]). Dieser Fanfare in der Oberstimme antwortet allemal der volle Instrumentalchor. Der Anfangs- und Schlußsatz dieses festlich glänzenden Instrumentalstückes aber, sowie die drei anderen Intraden, Nr. 17—19, sind im ausgeprägten Streichinstrumentalstil gehalten. Ihr Bau ist zwei- oder dreiteilig; ersteres in

1) R. Wagner (Ges. Schriften und Dichtungen, Bd. IX [»Beethoven«], 2. Aufl., S. 85).

2) Sie erscheint deshalb von Johann Staden mit Recht in der Verdeutschung als »Auffzug« (E. Schmitz, a. a. O. Jahrg. VII, S. LX).

3) Vgl. Böhme, Geschichte des Tanzes in Deutschland, S. 261.

4) Dieser Rhythmus kommt auch in der 3. und 4. Intrade von Haßler's Lustgarten vor (s. Bd. XV der Publikationen älterer Musikwerke etc. Leipzig, Breitkopf & Härtel 1887, S. 65 und 66) und in rhythmischer Vergrößerung auch bei Johann Staden (E. Schmitz a. a. O. VII. Jahrgang, Einleitung, S. LX).

den drei eben genannten, letzteres in Nr. 20. Die periodische Gliederung ist in der Regel 4 oder 8taktig, aber auch 6taktige Perioden kommen vor (Nr. 20 erster Teil). Die Tonart schwankt zwischen dorisch (17, 19) und mixolydisch (18, 20), wobei wieder auf den melodisch-harmonischen Übergangscharakter des ganzen Werkes hinzuweisen ist. Die Melodik st in ihrer fast durchweg streichinstrumentalen Färbung von gefälligster Anmut, am reizvollsten in Nr. 20, von blühendem motivischen Leben erfüllt, das den Tonsatz in reicher thematischer Arbeit durchzieht. Vorbildlich war abermals der Stil der kontrapunktischen Polyphonie des 16. Jahrhunderts. So finden wir z. B. imitatorische Stimmführung zwischen *Cantus* und *Bassus* in der Unterquinte in Nr. 19, P. 36, Teil 2, zwischen *Cantus* und *Quinta vox* im Einklange in Nr. 18, P. S. 34, Teil 2, und in Nr. 21 zwischen *Cantus* und *Bassus* P. S. 39, Teil 1. Der Halbtonschritt *c-h* im Baß in der Unterquinte des letztgenannten Beispieles beantwortet in Takt 3 den Ganztonschritt des *Cantus* *g-f* in Takt 2. Dieser Unterschied in der Intervallenfortschreitung verstößt nicht gegen die Vorschriften des Kanons, nach denen es gestattet ist, ♯ und ♭ zuzusetzen oder wegzulassen, wenn man überhaupt Kanons auch in anderen Intervallen, als im Einklang und in der Oktave, ermöglichen will. Andererseits wurde das *f* des »Führers« nicht in *fis* verwandelt, trotzdem ein solches in derselben Stimme des vorhergehenden Taktes steht, denn bei der Herausgabe der Werke mußte[1]) an dem Grundsatz festgehalten werden, Accidentien nur, wenn es nötig ist, beizufügen. Ein zwingender Grund zu einem solchen Zusatz liegt hier indessen nicht vor. — Zu bemerken ist noch, daß in Nr. 19 Tenor und *Bassus* in doppeltem Kontrapunkte stehen. Letztere Intrade ist ein ganz merkwürdiges Stück. Sie ist ein fünfstimmiges, motettenhaftes Werk mit lebhafter Figuration und einem lateinischen Text, der in den Originaldrucken von einer späteren Handschrift unter die Noten des *Cantus* gesetzt ist. Es ist ein geistlicher Lobgesang, eine lateinische Übersetzung des 117. Psalmes: »*Laudate Dominum omnes gentes etx.*«. Diese Textworte liegen auch einer französischen Chanson für die Orgel von F. Bianciardi (+ 1610) zugrunde, einem kolorierten Stück des 3. Teiles der Orgeltabulatur von J. Wolz[2]). Stilistisch sind beide Kompositionen einander ähnlich, eine melodische Übereinstimmung aber nicht zu entdecken, so daß der Schluß, die Bianciardi'sche Komposition habe Schein zum Vorbilde gedient, nicht statthaft erscheint. Ebensowenig ist über den Ursprung des genannten Stückes im Ven.-Kr. etwas anzugeben. Diese Mischung verschiedenster Gattungen in einem Stimmheft war aber bräuchlich und blieb es bis ans

---

1) Vgl. die Einleitung zur Biographie S. XXII/III.
2) S. A. G. Ritter, erster Band seiner Geschichte d. Orgelspieles, S. 132.

Ende des 17. Jahrhunderts. Wir finden sie bei Schein selbst noc mal und zwar in seinem *Cymbalum Sionium* (s. u. S. 67).

An die vier Intraden schließen sich zwei Gagliarden (P. S. 39/40).
Die Gagliarda, ein lustiger, italienischer, auch *Saltarello* oder *Roma- nesco* genannter Tanz, im lebhaften Tempo und im Dreitakt, wurde mi fünf Schritten (Fußstellungen) getanzt, daher auch der Name *Cinque pas*. M. Praetorius[1]) sagt von ihm: »Weil demnach der Gaillard mit Ge- radigkeit und guter Disposition, mehr als andere Täntze muß verrichtet werden, als hat er ohne Zweifel den Namen daher bekommen[2]).« In fünfstimmiger Bearbeitung war die Gagliarde damals ungemein beliebt und zwar als selbständiges Stück, im Gegensatz zu ihrer Verwendung als bloßer Nachtanz (Proportz) zu dem aus gleichem, melodisch-harmo- nischen Stoffe gebildeten, aber im geraden Takt stehenden Reihentanz, Reigen (Pavane). Im Zusammenhang mit dieser letzteren tritt uns die *Gagliarda* in der Tanzliteratur des 16. Jahrhunderts häufig entgegen und wird uns auch in Schein's Instrumentalhauptwerk dem »*Banchetto musi- cale*« begegnen. Während sie aber im Haßler'schen Lustgarten noch in doppelter Gestalt erscheint, als gesungenes Tanzlied und als Tanz- stück ohne Gesang, und bei Staden wenigstens noch in einem Stück als Tonsatz mit Text (s. o. Schmitz, S. 199), tritt die Schein'sche Gagliarde durchweg als reiner Instrumentaltanz auf. Die beiden Gagliarden des Ven.-Kr. sind im wesentlichen in der herkömmlichen Form gehalten. Sie stehen im Tripeltakt und gliedern sich in drei Teile. Es herrscht aber hier ebensowenig die Symmetrie in den Teilen unter einander, wie bei den Gagliarden anderer Zeitgenossen. So besteht das erste der beiden Stücke aus drei Teilen zu 6, 6, 4 Takten, das andere ebenfalls aus drei Teilen, aber zu 8, 6, 8 Takten. In sich sind diese Teile perio- disch durchaus abgerundet. Eine Vorliebe der Gagliarde, die Ober- stimme durch reichlichere Beweglichkeit auszuzeichnen, ist in den Venus- kränzleintänzen dieser Gattung gleichfalls nicht anzutreffen[3]). Die Ton- art ist in Nr. 21 wieder mixolydisch, in Nr. 22 dorisch; die Melodik ist von höchster Anmut, Freiheit und Belebtheit. Beide Stücke sind im wesentlichen homophon gehalten, doch sind einige leichte Imitationen dem Ganzen völlig ungezwungen eingeflochten, so ein Kanon in Nr. 21 und Nr. 22, 2. Teil zwischen *Cantus* und Tenor. Im dritten Teile der letztgenannten Gagliarde treten sogar Nachahmungen des Hauptmotives in allen Stimmen, außer im *Altus*, in anmutig gaukelnder Bewegung ein-

1) *Syntagma* III, 24.

2) Vgl. F. M. Böhme, Geschichte des Tanzes in Deutschland I, S. 128, v. Wa- sielewski, Geschichte der Instrumentalmusik im 16. Jahrhundert, S. 155.

3) F. M. Böhme, Gesch. des Tanzes in Deutschland II. 92ff. u. H. Kretzschmar, Führer durch den Konzertsaal, I. Abt., I. Band, 3. Auflage, S. 16.

ader gegenüber. Über das Vorkommen einer verdeckten Oktaven-arallele in Nr. 22 zwischen *Cantus* und *Altus* am Ende des ersten 'eiles, P. S. 40, vgl. oben S. 6.

Wir wenden uns nunmehr zu den beiden letzten Instrumentalstücken nd damit zu den Schlußstücken des Ven.-Kr. überhaupt, zu den Kanonen Schein's, denen wir die Kanzone »*Corollarium*«, das Schlußstück es »*Cymbalium Sionium*«, des großen Motettenwerkes Schein's um 1615[1], ı der Besprechung folgen lassen.

Diese Mischung verschiedener Kunstformen, also hier, eines geistlichen 'okalwerkes und eines Instrumentalstückes, war damals, wie wir oben . 66 gesehen haben, durchaus bräuchlich. Schein selbst hat aber die Iichtzugehörigkeit der Kanzone zu seinem »*Cymbalum Sionium*« durch en Zusatz »*Corollarium*«, d. h. Zulage, angedeutet. Um jedoch eine ollständige Würdigung des von unserem Meister auf diesem Gebiete releisteten zu ermöglichen, möge diese Vorausnahme an dieser Stelle erechtfertigt sein.

Unsern jugendlichen Meister sehen wir hier auf einem neuen, von en Tanzformen abseits liegenden Gebiete, dem der sog. freien Instru-aentalmusik, seine Kräfte erproben, das aber für diese ebenfalls von ıöchster Bedeutung werden sollte, und zwar: der Instrumentalkanzone. Diese Kunstform ist eine Übertragung der älteren weltlichen Vokal-:anzone auf Instrumente[2] und leitet ihren Namen ab von der französichen *Chanson*, in italienischer Bezeichnung *Canzone francese.* Auch ıier begegnen wir also der Anknüpfung der Instrumentalmusik an ein 'okales Vorbild. Der Übergangszustand spricht sich in der interessanten Bezeichnung *Canzone per cantar e sonar* bei G. Gabrieli in einem Werke dieser Gattung von 1597 deutlich aus[3]. Die Kanzone war ursprünglich »ein, in musikalische Perioden, nach Vorbild der Verszeilen, n volkstümlichen Liedern geordneter Musiksatz«[4]. Zur Zeit der Herausgabe des Ven.-Kr. waren schon eine große Anzahl solcher instrumentaler Nachbildungen der Kanzonenform in Druck erschienen[5], darunter von hervorragenden, italienischen Meistern, wie Giovanni Gabrieli, Claudio Merulo, Gir. Frescobaldi, Grillo, Maschera u. a.[6].

1) Vgl. Sämtliche Werke, Bd. IV, und oben, S. 66.

2) Vgl. Weitzmann-Seiffert, Geschichte der Klaviermusik. I. Band, S. 37.

3) v. Wasielewski, Die Violine im 17. Jahrhundert und die Anfänge der Instrumentalkompositionen, Bonn 1874, S. 5, sowie die dazu gehörigen Musikbeilagen, vgl. auch Schering, Geschichte des Instrumentalkonzerts, Leipzig 1905, S. 8.

4) F. Haberl, im Vorwort zu seiner Sammlung Frescobaldi'scher Orgelstücke 1889, Einl. S. VII.

5) Ein hochwichtiges Sammelwerk, von Alessandro Ranieri, (Venedig 1608), enthält allein 36 »*Canzoni per sonar con ogni sorte d'istrumenti*«.

6) v. Wasielewski, a. a. O. S. 4ff. und dessen Gesch. der Instrum.-Musik im XVI. Jahrhundert, 1878, S. 137ff.

Außer den Erstlingswerken Maschera's und Banchieri's dürften vor allem für Schein die Arbeiten von Andrea und Giov. Gabrieli vorbildlich gewesen sein. In dem im Jahre 1597 von G. Gabrieli herausgegebenen Werke: *Sacrae symphoniae*[1]) tritt der instrumentale Charakter schon deutlich hervor, wenn auch die Form noch unabgeschlossen und flüssig erscheint. Ein gewisses Formprinzip kann man auch in dem sog. *Ricercar* erkennen, d. h. einer fugenartigen Bearbeitung verschiedener Motive in kleineren und größeren Sätzen, die miteinander zu einem Ganzen verbunden sind, ohne dabei, wie die spätere Quintfuge, ein bestimmtes Thema einzuhalten[2]). In diesen vielgliedrigen Stücken haben wir also die Vorläufer der modernen Fuge vor uns und es findet in ihnen die höhere Kontrapunktik des Tonsatzes, wie Vergrößerung, Verkürzung und Umkehrung des Anfangsthemas, schon in überraschender Weise Anwendung, doch wird im allgemeinen noch die plastische Herausarbeitung des Motives vermißt. Freilich lautet die Definition, die Praetorius[3]) von der Instrumentalkanzone gibt, selbst noch unbestimmt genug: Sie sei ein Instrumentalstück »mit kurzen Fugen und artigen Phantasien auf 4, 5, 6, 8 Stimmen komponirt« und Praetorius unterscheidet sie noch von den Sonaten dadurch, daß diese »gar gravitätisch und prächtig auf Motettenart gesetzt sind, die Kanzonen aber mit vielen schwarzen Noten frisch, fröhlich und geschwinde hindurch passiren«. Letzteres Merkmal haben sie auch mit einer anderen eigenartigen Bildung aus dieser frühesten Entwickelungsperiode der Instrumentalmusik gemeinsam, mit der *Toccata*[4]).

Auch die »Kanzonen« Joh. Staden's, denen seine »Symphonien« stilistisch noch gleichstehen, zeigen eine ähnliche Gestaltungsweise, entstammen aber erst Instrumentalwerken dieses Meisters von 1618 und 1625[5]).

In diesen frühen Zustand der Instrumentalmusik als selbständiger Kunst, wo noch Formen und Namen ineinander fließen, versetzen uns auch die Schein'schen Kanzonen, und zumal die erste, Nr. 23, P. S. 41ff.

Trotzdem diesem Werke der Name *Canzone* beigelegt ist, finden wir in ihm mehr eine Übertragung der obengenannten Formen des *Ricercar* und der *Toccata* auf mehrstimmige Instrumentalmusik wieder. Wie ersteres gliedert sich das fünfstimmige Stück in sieben Abschnitte, die in zwei sehr ungleiche Hälften geteilt sind. In der sehr lang ausgedehnten Kanzone wechseln gerader und ungerader Takt miteinander ab. Dieser

---

1) v. Wasielewski, Violine, Mus. Beil. Nr. 3.

2) Vgl. M. Praetorius *Syntagma musicum* Bd. III, 1619, S. 21.

3) a. a. O. III, 17, 22, 24.

4) Praetorius, a. a. O. S. 23.

5) S. Schmitz a. a. O. VII. Jahrgang, Einleitung, S. LXI, LXIII u. besonders LXIV.

lebhafte, rhythmische Wechsel, der jener Siebenteilung zugrunde liegt, ist gleichfalls aus dem Ursprung dieser Kunstform aus der Vokalkanzone und ihrem Reichtum an selbständigen Textabschnitten zu erklären und findet sich als ein charakteristisches Kennzeichen des Einflusses der Vokalmusik [1]) in vielen dieser fugierten Werke. Ein thematisch nicht festbegrenztes Hauptmotiv durchzieht das ganze Stück. Am Schluß erscheint es in annähernd gleicher melodischer Fassung wie am Anfang und im 5. Abschnitte, P. S. 42. Daneben treten auch andere Motive auf, die kontrapunktische Behandlung erfahren, z. B. Abschn. V, S. 42/43 ein Motiv mit einem Quintensprung. In dieser Mehrheit von Motiven finden wir abermals eine Verwandtschaft der *Canzone* mit dem *Ricercar*, für die diese Mehrheit ein charakteristisches Kennzeichen bildet, denn in den fugenartigen Arbeiten jener Zeit handelt es sich in der Regel noch nicht um die Festhaltung eines Themas durch das ganze Tonstück.

Vielversprechend ist der Anfang des Stückes: Eine stolz einherschreitende Akkordreihe, die im ersten Abschnitte nur zweitaktig präludierend einsetzt und den ganzen ersten Teil ausfüllt, verleiht dem Stück einen erhabenen Ausdruck, eine männlich-imponierende Haltung, in der sich der ganze Ernst des Künstlers ausspricht. Diese bedeutsame Exposition mit ihrer Harmoniefülle ist aber der *Toccata*, deren älteste Form bei Andrea Gabrieli und Claudio Merulo auch Schein vorgelegen haben können, viel ähnlicher, als der Instrumentalkanzone. Sie erscheint als eine Übertragung der für Tasteninstrumente bestimmten Tokkatenform auf die Streichinstrumentalmusik. Auch in den Intonationen A. Gabrieli's werden langgedehnte, breite Akkordfolgen von frei sich ergießenden Figurationen abgelöst. Sie entsprechen dem deutschen Präludium für Klavier und Orgel. Tokkatenartig ist auch die Behandlung des Themas im Verlaufe des Stückes. Das Hauptmotiv wird koloriert, variiert und in echoartig nachahmenden Figuren, sowie in den oben erwähnten kontrapunktischen Künsten der Vergrößerung oder Verkleinerung, verarbeitet, erscheint in Umkehrungen und Gegenbewegungen, sodaß mannigfaltige, rhythmisch reizvolle Gebilde zum Vorschein kommen.

Die Schlußakkorde (P. S. 45) zeigen eine melodisch-harmonisch ausgeprägte Verwandtschaft mit denen des Anfanges, nur in leichter, rhythmischer Verschiebung. Auch hierin erweist sich das Vorbild der italienischen Kanzone. Denn H. Riemann hat als deren »wertvolle Errungenschaft gegenüber der älteren Praxis des *Ricercar* und auch der Tanzkomposition die Auffindung des seither unverändert in höchstem Ansehen

1) S. H. Riemann, Aufsatz in der »Sängerhalle« 1895, Nr. 10: »Die deutsche Kammermusik zu Anfang des 17. Jahrhunderts«, S. 99, vgl. auch desselben Schrift: »Die Elemente der musikalischen Ästhetik« (Berlin und Stuttgart, Spemann) S. 220.

2) Weitzmann-Seiffert, a. a. O. S. 36/37.

gebliebenen Prinzip der Abrundung eines größeren Musikstückes durch Zurückkommen des Endes auf das thematische Material des Anfanges nachgewiesen [1]).

Die Tonart ist äolisch und wird wenigstens in den Kadenzen festgehalten. Ein gewisses Schwelgen in der Chromatik bringt aber das Gefühl einer einheitlichen Tonart nicht hervor und hat vielmehr eine Unklarheit in den modulatorischen Beziehungen, sowie dem modernen Ohr als Härten erscheinende harmonische Fortschreitungen zur Folge. So tritt z. B. am Anfang des 5. Abschnittes P. S. 42 nach moderner Terminologie der *cis-moll*-Akkord unmittelbar nach *d-dur* auf. Betreffend andere Unebenheiten des Tonsatzes, wie verdeckte Quinten (Abschn. II der erste Takt nach dem Wiederholungszeichen) und offene Oktavenparallelen (Abschn. 7, Takt 13, 14, P. S. 44 und ebendort Takt 16, 17), ist nochmals auf das früher S. 6 Gesagte hinzuweisen.

In der 6 stimmigen Kanzone Nr. 24, P. S. 46 ff., tritt uns ein Werk von noch schärfer ausgeprägter Formgestaltung als in der ersten entgegen. Nicht allein tritt die Mehrgliedrigkeit bezüglich Takt und Tempo, aber mit direkter Verbindung der Teile, als das Charakteristikum der italienischen *Canzona da sonar*, hervor, sondern es ist eine wirkliche durchgearbeitete, an die spätere Vollendung dieser Kunstform bereits nahe heranreichende, instrumentale Fuge und darf an Inhalt und Form als eines der eigenartigsten Kunstgebilde der Renaissancemusik bezeichnet werden.

Betrachten wir zunächst die formelle Seite des Werkes, so tritt uns eine überraschend klare und schöne musikalische Architektonik entgegen. Es gliedert sich in neun Abschnitte, von denen fünf im geraden und vier im Tripeltakte stehen. Das Thema wiederholt sich rondoartig in den ersteren Abschnitten und wir haben hier ein echtes Merkmal der Kanzonenform vor uns. Das Thema (Partitur Bd. I S. 46 die 3 ersten Takte der obersten Stimme) tritt in den beiden Oberstimmen *Cantus* und *Sexta vox* und in ungleichen Taktabständen, im *Tenor* und in der *Quinta vox*, ein; die Antwort, den korrespondierenden Stimmpaaren entsprechend, im vierten und achten Takt, so daß die Fuge als eine 4 stimmige erscheint. Eine etwa gleich lange Durchführung des Themas beschließt die Exposition der Fuge. Es folgt das erste, 14 taktige, periodisch gegliederte Zwischenspiel mit kanonischer Behandlung zweier neuer Motive in den Oberstimmen. Der erste Wiederschlag des Themas beginnt im Baß, alle Stimmen im Abstand eines Taktes nach oben zu durchlaufend und wieder mit einer kurzen Durchführung abschließend (Abschn. 3).

1) Die Bedeutung der Tanzstücke für die Entstehung der Sonatenform (Präludien u. Studien III. S. 168/169).
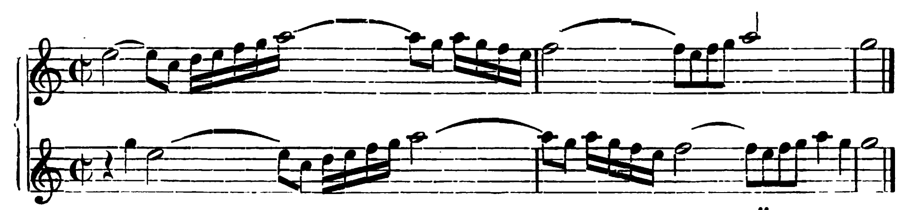
Es folgt das zweite Zwischenspiel, im Wesentlichen von gleicher Bauart, wie das erste; nur daß sich das zweite, wiederum frei erfundene Motiv nicht kanonisch, sondern rein homophon entwickelt (Abschn. 4). Der zweite Wiederschlag bringt das Fugenthema wiederum in abwärts steigender Folge (Abschn. 5). Das dritte Zwischenspiel entwickelt sich ebenfalls aus zwei selbständigen Motiven, von denen das zweite dem korrespondierenden des zweiten Zwischenspieles melodisch fast gleicht (Abschn. 6). Im folgenden 7. Abschnitt abermalige Aufwärtsführung des Themas zum *Bassus* und Beantwortung im *Altus*; die Durchführung schließt mit einer schönen Figuration der Oberstimmen. Nach dem kurzen 4. Zwischenspiele, worin ein zweitaktiges Motiv auch in der Umkehrung kanonisch behandelt wird (Abschn. 8), schließt das ganze Werk in freien, melodischen Gängen, die auf einem kurzen Baßorgelpunkte in Gegenbewegung auf- und niedersteigen und mit dem Schlusse von Nr. 23 auffallende Ähnlichkeit haben. — Das kurze, nur 3 taktige Fugenthema ist außerordentlich glücklich erfunden, seine scharfe rhythmische Gliederung macht es zur fugierten Behandlung durchaus geeignet, und der Künstler hat es verstanden, durch melodisch-rhythmische Umbildungen aus ihm das reichste motivische Leben zu entfalten und es kontrapunktisch in wirkungsvollster Weise zu verwerten. — Von besonderer Bedeutung ist die Behandlung, die Schein der Beantwortung des Fugenthemas zuteil werden läßt. Durch Zusammenfassung der beiden Oberstimmen, sowie des Tenors mit der *Quinta vox*, erscheint der zweimalige Wechsel von »Führer« und »Gefährten« der Regel gemäß, wonach die erste und dritte Stimme das Thema, die zweite und vierte Stimme die Antwort zu bringen hat. Die Beantwortung des in der äolischen Tonart stehenden Themas erfolgt in der Unterquint *d*. Dem großen diatonischen Sekundenschritt *g-f* des Themas entspricht das kleine diatonische Halbtonintervall *c-h* der Antwort. Somit schließt sich diese Beantwortungsweise keiner der beiden in der italienischen Schule des 16. und 17. Jahrhunderts aufgestellten Arten von Quintenfugen an. Nach den Regeln der sog. *Fuga reale* wurde das Thema streng kanonisch in der Oberquint beantwortet, bei Schein in der Oberquart (Unterquint). Aber auch die Regeln der sog. *Fuga tonale*, die auf harmonische Teilung der Oktave Rücksicht nimmt und, gemäß dem dieser Teilung zugrunde liegenden Wechselverhältnisse von Tonika und Dominante, die Beantwortung der ersteren durch die Quinte, innerhalb der Oktave, forderte, sind auf unsere Fuge nicht anwendbar, da hier die Beantwortung auf dem der harmonischen Oktavteilung der äolischen Tonart nicht entsprechenden Tone *d*, statt auf der Oberquinte *e*, erfolgt. Die gleiche Beantwortung finden wir aber auch unter den zeitgenössischen, italienischen und deutschen Kanzonenkomponisten, z. B. G. Gabrieli, der achtstimmige *Canzon novi toni*. Während

aber bei diesem die Beantwortung des Themaintervalles *e-f* streng real mit *a-b* erfolgt, entspricht bei Schein der Quarte *a-g-f-e* des Themas *d-c-h-a* der Antwort, so daß der Halbtonschritt, der am Ende des Themas stand, in der Antwort in die Mitte gerückt wird. Daraus erhellt, daß Schein in dieser Kanzone ganz in der Anschauung der vokalen Kirchentondiatonik lebte, sie auf die instrumentale Kunstform übertrug, und daß wir auf diese und andere zeitgenössische Kanzonen jene obigen, mit dem Dominantbegriff der späteren, harmonischen Anschauung operierende Einteilung der italienischen Theoretiker des 16. und 17. Jahrhunderts noch nicht anwenden dürfen. Diese konservative Behandlung im Sinne der älteren Kunstpraxis verleiht der Fuge Schein's ihre eigenartige kunstgeschichtliche Bedeutung. In ihr lebt die strenge Erhabenheit der Polyphonie der Volksperiode in instrumentalem Gewande wieder auf. — Allerdings ist auch in dieser Kanzone die formelle Gestaltung noch nicht ganz ausgereift. Jene Beantwortungsweise wird im Verlaufe des Werkes nicht konsequent festgehalten. Die Stimmen folgen einander in den Wiederschlägen im Einklang. Nur zweimal noch, P. S. 52, Abschn. I, Takt 3 im *Bassus* und P. S. 54, Abschn. II, Takt 2 im *Altus*, tritt die erwähnte Quintbeantwortung wieder auf. Auch anderes deutet noch auf eine Fortbildungsmöglichkeit hin. So entwickeln sich die Zwischenspiele noch nicht aus Motiven des Hauptthemas, und die Fuge entbehrt daher der inneren, organischen Einheit, die ihr freilich erst in höchster Kunstvollendung durch J. S. Bach zuteil werden sollte. Dieser Mangel und die an den Teilschlüssen häufig wiederkehrenden Kadenzformeln verraten eben den vokalen Ursprung der Fuge aus der Polyphonie des 16. Jahrhunderts. Harmonisch melodische Unebenheiten, sowie sog. Härten des Tonsatzes sind im Sinne jener schon öfter betonten, milderen Kunstanschauung zu beurteilen.

Derselbe Geist, der sich als der Seb. Bach's in der letztgenannten *Canzone* prophetisch voraus verkündigte, waltet auch in der sechs Jahre nach dem Ven.-Kr. erschienenen 5stimmigen *Canzone* des »*Cymbalum Sionium*« (»*Corallarium*«) [1]. Nur in noch reinerer Form offenbart er sich in diesem Werke. Es ist die größere Knappheit der formellen Gestaltung, die ihm den Stempel noch höherer Meisterschaft aufdrückt. P. S. 60ff. Das Werk gliedert sich in fünf Abschnitte. Der erste, dritte und fünfte steht im geraden Takte, die beiden mittleren im $^2/_2$ Takte. Die kunstvolle Anlage des ersten Abschnittes bringt, in einem Abstande von je zwei Takten, das Thema im *Cantus*, *Altus* und *Bassus*, dazwischen in *Quinta vox* und *Tenor* in der Umkehrung mit Verkürzung des Zeitwertes der ersten Note. Im Verlaufe dieses Abschnittes treten dann mannig-

1) S. o. S. 209.

fache Umkehrungen in allen Stimmen auf, das erste Zwischenspiel, Abschnitt II, bringt, ähnlich wie in Kanzone Nr. 24 des Ven.-Kr., drei kanonische Führungen selbständiger Motive zwischen *Cantus* und *Quinta vox*, die die anderen Stimmen in freieren Nachahmungen begleiten. Der dritte Abschnitt, der erste Wiederschlag, bringt ein ähnliches Bild des Themas wie in Abschn. I, nur in der Vergrößerung und mit neuen Kontrapunkten, sehr ausdrucksvollen Sechzehntelmotiven und Triolen, die sich in herrlichen Steigerungen durch alle Stimmen hindurchziehen (vgl. P. S. 63). Der vierte Abschnitt, das zweite Zwischenspiel, wird wiederum von kanonischen Führungen der beiden Oberstimmen beherrscht wie Abschnitt II. Der letzte Abschnitt endlich, der zweite Wiederschlag, wickelt die größte kontrapunktische Kunst, das Thema in der Verkleinerung und Vergrößerung mit neuen, rhythmisch lebendigen Motiven in allen Stimmen, schließlich in doppelter Vergrößerung im Tenor, zu dem Engführungen der drei Oberstimmen gegen den Schluß hin in immer dichterem Tongeflecht kontrapunktieren: ein meisterliches Kunstgebilde voll strömenden Lebens, dessen Bedeutung erst durch Vergleichung mit ähnlichen Werken G. Gabrieli's und seiner italienischen Kunstgenossen, z. B. Guami, in das rechte Licht gerückt wird. Zur Verdeutlichung des Gesagten folgt hier der Schluß der beiden Oberstimmen einer Gabrieli'schen Kanzone (die anderen kommen, als reine Füllstimmen, hier nicht in Betracht). Es ist den »*Sinfoniae sacrae*« entnommen, die in demselben Jahre wie das Schein'sche *Cymbulum Sionium* erschienen [1]). Vgl. dazu Schein, P. S. 66, Abschn. III.



Der Schluß beider Werke hat jedenfalls eine so große Ähnlichkeit, daß wir den Gedanken eines direkten Vorbildes für Schein nicht von der Hand weisen können. Die viel reicher durchgebildete Kontrapunktik in den drei Oberstimmen des Schein'schen Werkes beweist aber von neuem die durch die Verschiedenheit des Nationalcharakters bedingte Überlegenheit der deutschen, kontrapunktischen Polyphonie über diejenige der Italiener, deren Kunstanschauung sich von je dem harmonisch-homophonen und monodischen Prinzip mehr zuneigte. Die Deutschen hatten sich die niederländische Schulung, den strengen, gebundenen Stil der Polyphonie viel inniger zu eigen gemacht als die Italiener, und es war

1) Vgl. Wasielewski a. a. O., Notenbeilage Nr. 13.

ihnen vom Genius der Kunst bestimmt, in der Instrumentalmusik überhaupt das Höchste zu leisten. Und doch läßt uns auch dieses Werk keinen Augenblick vergessen, daß die italienische Renaissancemusik damals tonangebend in Europa war. In unserer Kanzone finden wir den in der damaligen Instrumentalmusik sehr häufig anzutreffenden, aber für die Kanzonenform nicht typisch zu nennenden Rhythmus wieder, der, wenn auch nicht original-italienischen Ursprunges, doch zuerst in der italienischen Instrumentalmusik mit thematischer Bedeutung auftauchte[1]. — Das kurze dreiaktige Thema ist wiederum in äolischer Tonart aufgezeichnet und erweist sich, wenn auch rhythmisch weniger ausgeprägt als das der Kanzone Nr. XXIV, doch gleichfalls zu fugierter Behandlung außerordentlich befähigt. Die Beantwortung findet wieder in der Unterquinte statt, im *Altus* und *Bassus* und ist hier entschieden tonal, da die Antwort von *e* des Themas auf dem die Oktavteilung bewirkenden Tone *a* erfolgt und sich innerhalb dieser bewegt. In der Umkehrung des Themas entspricht natürlich die kleine diatonische Sekunde *c-h* der großen *c-d* des Themas. — Auch in harmonischer Beziehung erkennen wir das Gabrieli'sche Vorbild. So waren gewisse Akkordfolgen, auf S. 61, Abschn. II die ersten $^3/_2$ Takte, von Gabrieli häufig angewendet und hatten gleichfalls typische Bedeutung erlangt[2]. — Kühne, durch die kanonische Stimmführung bedingte, aber modulatorisch nicht gerechtfertigte, harmonische Fortschreitungen finden sich nur noch an einer Stelle dieser Kanzone (P. S. 64, Abschn. III, Takt 3, 6, 7, 8). Von den wenigen, vorkommenden sog. Härten sei nur auf die verminderte Quart *cis-f* hingewiesen (P. S. 60, Abschn. III, Takt 3), weil wir ihr hier bei Schein zuerst begegnen, sie aber ebenfalls bei den besten Meistern der Zeit häufig anzutreffen ist.

Sehr beachtenswert erscheint, daß sich alle drei Kanzonen in derselben, der äolischen Tonart, bewegen. Wir haben hier drei Werke vor uns, die den Übergang vom äolischen Kirchenton, dem bezeichnenderweise allerjüngsten der Kirchentöne, zu der modernen, harmonischen

---

1) Auch bei Ricercaren trifft man ihn in damaliger Zeit, s. Riemann, Old Chamber Music. Book I (London, Augener Et Co., S. 6) (A Gabrieli, Ricercar. à 8 per sonar, 1587). Desgleichen bei Paduanen, z. B. von Balthasar Fritzsch (Leipzig 1606), s. Hausmusik, Musikbeilagen zu H. Riemann's Aufsatz: Die deutsche Kammermusik zu Anfang d. 17. Jahrh. (Sängerhalle 1895, Nr. 8ff. 2), den «Canzon» daselbst von J. B. Grillo (1608), S. 8. Vgl. auch Monteverdi's Oper Orfeo. 1607 Akt 3, Sinfonia (Eitner, Publikationen [Bd. X], S. 195), und A. Heuß, Die Instrumentalstücke des Orfeo (Sammelb. d. IMG. IV, S. 100. Auch in Johann Staden's »Venuskränzlein« (1610) s. Schmitz, a a. O.. Siebenter Jahrgang, Einleitung. S. LX kehrt dieser Rhythmus wieder.

2) Vgl. die oben S. 67 erwähnte achtstimmige Kanzone von 1597 bei Spitta, Schütz S. 44.

a-moll-Tonleiter, zu den späteren *moll*-Fugen vorbereiten halfen. Die übermäßige Sekunde *f-gis*, der wir in diesen Werken öfters begegnen, weist deutlich auf die moderne Tonleiter hin, desgleichen die *dur*-Schlüsse.

Dürfen wir den drei Schein'schen Kanzonen auch nicht die Bedeutung von Tondichtungen beilegen, wie sie den Fugen späterer Meister zukommt, entbehren seine Themen auch noch des ausgeprägten, individuellen Charakters, der die Tongestalten zu den Abbildern menschlicher Persönlichkeiten erhebt, so lebt in ihnen doch ein Stück echtesten, deutschen Geistes, dessen Hauch auch schon von der Gegenwart verspürt worden ist[1]). Wenn Carl von Winterfeld[2]) von den Instrumentalkanzonen Gabrieli's gesagt hat, wir besäßen in ihnen wohl die ersten, bedeutenderen Vorbilder der späteren Fugenform, so müssen die beiden letzten Instrumentalkanzonen Joh. Herm. Schein's künftig jenen Vorbildern als ebenbürtig an die Seite gestellt werden.

Es erübrigt noch schließlich über die Instrumentation der Schein'schen Instrumentalstücke des Ven.-Kr. ein Wort zu sagen, das für eine moderne Orchestrierung einen bestimmten Anhalt bieten könnte. Leider enthält das Ven.-Kr. hiervon nicht die geringste Angabe. Wir sind daher auf die Instrumentationsvorschriften zeitgenössischer Meister angewiesen. In erster Linie auf Giovanni Gabrieli. Sahen wir doch, wie augenfällig die Verwandtschaft Schein's mit diesem italienischen Meister in der kontrapunktischen Behandlung der Kanzone uns entgegentritt. Freilich läßt uns G. in der Frage der Besetzung des Orchesters seiner Instrumentalstücke gleichfalls öfters im Stich, doch ist diese Besetzung gerade bei einem seiner glänzendsten Instrumentalkanzonen[3]) angegeben. Diese ist 6stimmig, und G. schreibt für die Besetzung zwei Violinen, zwei Kornetten und zwei Posaunen vor. Daß die Violinen hier in den Oberstimmen auftreten, ist für uns von besonderer Bedeutung, denn der Violinenklang, der die Kunstübung der neueren Zeit kennzeichnet, gewinnt bei Gabrieli und den Meistern des 17. Jahrhunderts allmählich die Oberhand über die die Instrumentalmusik des 16. Jahrhunderts beherrschenden Blasinstrumente. Die intimere Klangfarbe der Streicher deutet auf die wachsende Selbständigkeit und Verfeinerung des instrumentalen Ausdrucksvermögens hin, wie es die Entwicklung des volkstümlich-öffentlichen Gewerbes der Stadtpfeifer zur aristokratischen Kunst der Kammermusik des 17. und 18. Jahrhunderts mit sich brachte.

---

1) In gerechter Würdigung dieses Kunstwertes hat Herr Prof. Emil Bohn die letzte der drei Kanzonen bereits im Jahre 1881 öffentlich aufgeführt.

2) Johannes Gabrieli und sein Zeitalter, II. S. 111.

3) Vgl. von Wasielewski, a. a. O. Nr. VIII und H. Kretzschmar, Führer durch den Konzertsaal. 1. Abt. 1. Bd. 3. Aufl. S. 6 u. 7 und E. Euting. Zur Geschichte der Blasinstrumente im 16. u. 17. Jahrhundert (Berlin 1899). S. 46/47.

Diese Entwicklung kennzeichnet auch Schein selbst, indem er in seinem epochemachenden Suitenwerke, *Banchetto musicale*, das 1617, 8 Jahre nach dem Ven.-Kr. erschien, bezüglich der Besetzung der fünf Stimmen vorschreibt: ». . . . auff allerley Instrumenten bevoraus auff Violen ... zu gebrauchen.« Von besonderem Wert muß uns natürlich die Stimme eines der namhaftesten Theoretikers der Zeit Schein's, des Michael Praetorius[1]), sein. Er schlägt eine den damaligen Gebrauch entsprechende Besetzung eines Stückes mit fünf Streichinstrumenten vor, rät aber, der Oberstimme die obere Oktave (in Violinen oder Flöten beizugeben und den Baß durch Violoncell und Bässe in Oktaven auszuführen zu lassen[2]):

»— — Hieraus ist nun genugsam und augenscheinlich zu sehen und zu vernehmen, daß die *Unisoni* durch und durch *et vocibus et Instrumentis* in hohen, niedrigen und mittlern Stimmen gar wol, vnd ohn einige ferner Bedenken adhibirt vnd gebrauchet werden können. Was aber die Oktave belangen thut, so muß man mit denselben etwas vernünfftiger vnd säuberlicher vmbgehen.

Octavae in omnibus vocibus tolerari possunt:
Quando una vox cantat, altera sonat.

Denn weil in Anordnung der Concerten gar gebräuchlich, daß man zu einem niedrigen Chore, do der *Cantus* von einem *Altista* zu 3 Posaunen, oder 3 Fagotten gesungen werden muß, eine Discant Geigen zu dem Altisten ordnet, do dann der Instrumentist vff der Geigen dasjenige, so der *Altista* singet, in der Oktaven höher machen oder (wie etliche reden spielen muß: So kan man gar wol in *pleno Choro*, auch sonsten, wenn nur etliche Chor allein zusammen fallen; die Alt Stimme, so in *Vocali Choro* ist, in *Instrumentali Choro* in die *Octavum superiorem* schreiben lassen.«

Was hier von der Vereinigung von Vokal- und Instrumentalchören in der auch von Schein später behandelten Kunstform des italienischen Konzertes[3]) gesagt ist, gilt natürlich auch für die selbständigen Instrumentalwerke, die nicht zur Begleitung von Singstimmen dienen. Für die zu Schein's Zeit, als Ersatz der Singstimmen, gebräuchlichen Instrumente und überhaupt über die Art der Verwendung der damaligen Orchesterinstrumente gibt ebenfalls Praetorius[4]) folgende allgemeine Vorschriften:

---

1) III. Band seines *Syntagma musicum.* S. 95.

2) Im Anschluß an Praetorius tritt auch H. Riemann (Deutsche Kammermusik zu Anfang des 17. Jahrhunderts, »Sängerhalle« 1895, S. 86 und Geschichte der Musiktheorie, S. 425/26) für diese Verdoppelungen ein.

3) Siehe *Opella nova* (Geistliche Konzerte), in der Gesamtausgabe als Band V geplant.

4) Syntagma mus. III, S. 96.

»Vnd hac ratione kan man solches durch all Stimmen wol geschehen lassen vnd gibt keinen *ingratum sonum auribus*, wenn dasjenige, so der *Concentor humana voce* singet, der Instrumentist off Zincken[1]), Geygen, Flöiten, Posaun oder Fagotten in der Octaven drüber oder drunter macht. Denn etliche *Instrumenta simplicia*, als vornehmlich die Floitten . . . seynd jederzeit einn oder auch zwo Octaven höher nach dem Fussthon zu rechnen, als der Gesang an ihm selbsten gesetzt ist; . . . Daher es auch eine prächtige Harmoniam vor sich gibt, wenn man zu einem Basse do die Menge der Instrumentisten vorhanden, eine gemeine oder Quart Posaun[2]), ein Chorist-Fagott[3]), oder Pommer-Bombard[4]), welche den Baß im rechten Thon: Und darneben ein Octav-Posaun, doppelt Fagott[5]), oder Groß doppel Bombard[6]), Und groß Baßgeyg, welche gleichwie in Orgeln die Sub Bäße oder Untersätze, eine Octav drunter Intonirn, anordnet: Welches denn in den jetzigen Italiänischen Concerten gar gebräuchlich vnd gnugsam zu verantworten ist.«

Als charakteristische Art des Musizierens im 17. Jahrhundert ist nachweisbar die Gleichmäßigkeit der Anwendung von Instrumenten derselben Gattung durch das ganze Stück[7]). Diese Gleichmäßigkeit ist denn auch tatsächlich in der Neuaufführung des Schein'schen Instrumentalwerkes befolgt worden[8]). Andererseits dürfte bei so breit ausgeführten Kompositionen, wie diesen Kanzonen, um des verschiedenen Klangcharakters der einzelnen Abschnitte willen, ein periodischer Wechsel, ein chorweises Konzertieren, von Streich- und Blasinstrumenten zu bevorzugen sein, wie dies auch einige Fälle in G. Gabrieli's Arbeiten zeigen.

---

1) = Kornett, veraltetes Holz-Blasinstrument, der Art der Tonerzeugung nach, mit unseren Hörnern, Trompeten, Posaunen in eine Kategorie gehörig, wurde als Diskant des Posaunenchors verwendet.

2) Eine veraltete Bezeichnung der Baßposaune.

3) Entspricht hinsichtlich des Umfanges so ziemlich unserem heutigen Fagott.

4) Pommer-Bombard, veraltetes Holzblasinstrument, zur Familie der Schalmei gehörig.

5) = Quintfagott, um eine Quinte tiefer, als das Choristfagott.

6) Die tiefste Art des Pommer (F_1).

7) v Wasielewski, Geschichte der Instrumentalmusik im XVI. Jahrhundert, S. 104/5 und Schering, a. a. O. S. 8.

8) Herr Musikdirektor, Professor Dr. Emil Bohn hat die *Canzone Corollarium* 1615 in einem seiner historischen Konzerte in Breslau mit 5 Streichinstrumenten zur Aufführung gebracht (Hundert historische Konzerte in Breslau [Breslau 1905, Hainauer, S. 6]. Desgleichen der Riedelverein in Leipzig in seinem Kirchenkonzert zur Feier des 50jährigen Jubiläums des Vereins in der Thomaskirche am 8. Mai 1904.

Was die von Schein beabsichtigte Verwendung seiner Instrumentalstücke des Ven.-Kr. angeht, woraus wir vielleicht auch einen Anhalt für die von ihm beabsichtigte Instrumentierung gewinnen können, so sind wir darüber leider nicht so deutlich unterrichtet, wie betreffs Gabrieli's gleichzeitiger Staatsmusik. Doch ist die Annahme berechtigt, daß er sie zunächst zur Übung im häuslichen Kreise, als Hausmusik bestimmt hatte, denn in seiner Vorrede zu dem Werke hebt er hervor, er sei zu seiner Drucklegung »von guten Herrn vnd Freunden, so sie (die Lieder etc.) bei mir Musiciren hören, instendlich angehalten worden«. Daß diese Lieder, wie Instrumentalstücke, aber auch einem größeren Publikum gegenüber von neuem wirken, wenn sie stilgerecht zum Vortrag gebracht werden, beweisen die öffentlichen Aufführungen von den oben angeführten Werken beiderlei Gattung in Leipzig und Breslau, wo sie bereits wiederholt die Feuerprobe ihrer Lebensfähigkeit bestanden haben. »Verkörpern doch diese alten Orchestergalliarden zumal deutsches Leben und Empfinden von einer Seite, mit der die Gegenwart jeden Augenblick wieder eine unmittelbare und segensreiche Verbindung anknüpfen kann. Es sind deshalb nicht bloß kulturgeschichtliche, sondern auch künstlerisch menschliche Gründe, die die Wiederbelebung und Wiederbenutzung dieser alten Werke empfehlen[1]«.

B. Banchetto musicale

(Instrumentalsuiten).

Leipig 1617.

Einleitung

In der geschichtlichen Entwicklung der Instrumentalmusik wird das vorliegende Werk[2]) eine hervorragende Stellung beanspruchen dürfen. Begegnen wir der instrumentalen Gruppierung zwei- bis dreigliedriger Tanzformen als Folgen von Tanztypen einerlei Art, wie z. B. Intraden, Paduanen, Galliarden, bereits in der Lautenliteratur des 16. Jahrhunderts und bei englischen und deutschen Meistern um die Wende des 17. Jahrhunderts[3]), so tritt uns bei dem steyrischen Organisten Paul Peurl (Bäwerl, Bäurl, Beurlin) und bei Johann Hermann Schein eine Zusammenfügung 4 resp. 5sätziger, nach Gattungen geordneter Tänze-Gruppierungen mit Behand-

1) H. Kretzschmar. a. a. O. S. 17.

2) Vgl. Biographie Schein's (Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1895), S. 42, 43.

3) Vgl. H. Kretzschmar, Führer durch den Konzertsaal, I. Abteilung 1. Bd. 3. Aufl. S. 10/11 und H. Riemann, Musikalisches Wochenblatt 1895 Nr. 27 u. ff.

lung eines bestimmten Motives durch alle Tänze als Prinzip[1]) entgegen, bei jenem in seinem 1611 erschienenen Werke »*Newe Paduan, Intrada Däntz und Galliarda*«, bei diesem im *Banchetto musicale.* Es handelt sich hier um eine der frühesten kunstmäßig durchgebildeten Erscheinungsformen der neuen, durchgearbeiteten Suite. Es sind 20 nach einem festen Prinzip gestaltete Tanzgruppierungen, die in der regelmäßigen Aufeinanderfolge von je einer *Paduane*, *Gagliarde*, *Courante*, *Allemande* und *Tripla* bestehen; ihnen folgen noch zwei einsätzige Stücke, Nr. XXI, eine *Intrade* P. S. 198ff und eine *Paduane* P. S. 201f.

Es ist früher[2]) des Einflusses gedacht worden, den das Eindringen der ausländischen Lied- und Tanzformen auch auf die deutsche Instrumentalmusik ausgeübt hat. Die Zusammenstellung der Tanzformen der *Paduane* und *Gagliarde* ist recht eigentlich als die Vorläuferin der späteren Suite anzusehen. Unter den, die fremden Formen nachahmenden, deutschen Tonsetzern erfreute sie sich einer außerordentlichen Beliebtheit; in zahlreichen Sammelwerken des ausgehenden 16. und zu Beginn des 17. Jahrhunderts fanden sie Aufnahme und rasche Verbreitung durch die wandernden Kunstpfeifer, die sie bei Tafel, zum Tanz, bei ziemlicher Ergötzlichkeit und bei anderen »ehrlichen Zusammenkünften«, wie Schein sich im Vorwort zu seinem *Banchetto* ausdrückt, aufspielten[3]). Der Name, den die wandernden deutschen Spielleute diesen Tanzsammlungen beilegten, war Partie. Diese Bezeichnung wurde am Ende des 17. Jahrhunderts durch den der Suite verdrängt, den die französischen Lautenkomponisten der Orchestersuite beilegten. Doch darf dies uns nicht über den deutschen Ursprung der Kunstform täuschen[4]). Den Franzosen gebührt das Verdienst, zu ihrer rhythmischen Ausprägung wertvolle Beiträge geliefert zu haben, allein die Schöpfung, eigentümliche Ausbildung, Veredlung und Vertiefung dieser Orchesterstücke ist das gemeinsame Werk deutscher, englischer, fränzösischer (*Rameau*) und italienischer (*Sonata da camera*) Kunst. Insbesondere sollte die deutsche durch Sebastian Bach den alten Suitengeist in seiner vollen Reinheit und volkstümlichen Urkraft noch einmal aufleben lassen. Jene volkstümlichen Bezeichnung, Partie, legten aber die deutschen Meister zu Anfang des 17. Jahrhunderts diesen Tanzsammlungen, in die sie immer neue Formen aufnahmen, noch nicht bei. Namenlos offenbarten ihre

1) Vgl. Tobias Norlind, Zur Geschichte der Suite. Sammelbände der IMG. VII, 186.

2) S. o. S. 64ff.

3) S. Biographie, S. 43.

4) Diesen deutschen Ursprung der deutschen Suite betont nochmals nachdrücklich H. Riemann, Zur Geschichte der deutschen Suite (Sammelbände der IMG. VI, 514).
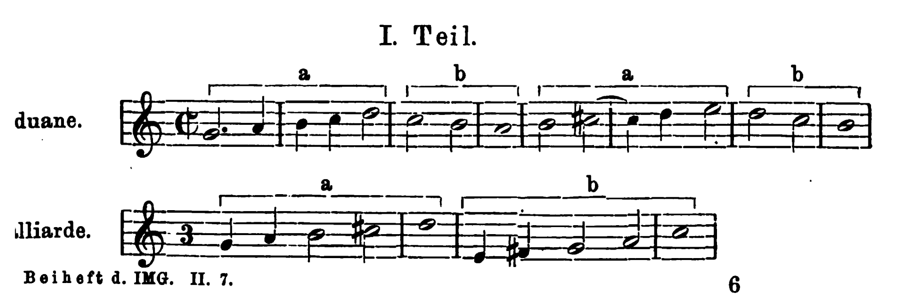
Werke die Eigenart des deutschen Geistes, dessen Wesen sich aber ge-
rade in der Instrumentalmusik am freiesten und höchsten entfalten sollte,
so auch Johann Hermann Schein im *Banchetto musicale.* Diese Be-
zeichnung ist nur ein Titel, der auf den Hauptzweck ihrer Verwendung
als Tafelmusik, hinweist, aber nicht der Name für die eigentümliche
darin behandelte Kunstgattung.
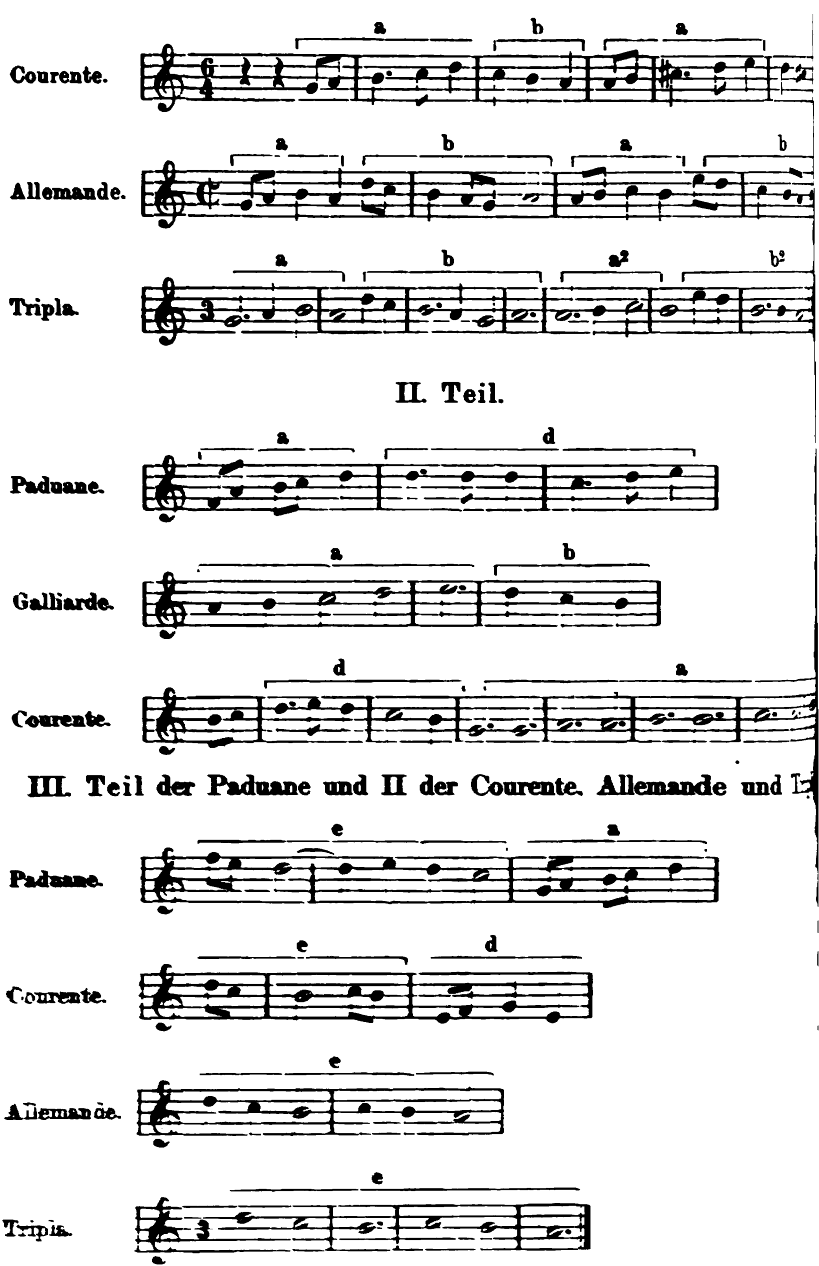
Daß es Schein bei diesem Werke aber wirklich um eine kunstmäßige
Gliederung und feste Geschlossenheit zu tun war, ersehen wir deutlich
aus seinem Vorwort: »*Ad Musicum candidum*«, in dem er hervorhebt,
daß er die »Paduanen, Gagliarden, Couranten und Allemanden
in der Ordnung allewege also gesetzet, daß sie beides, in Tono
vnd inventione einander fein respondiren«. Hinsichtlich des
»*Tonus*« ist die Einheit innerhalb der fünf Teile eines jeden Stückes in
der Tat aufrecht erhalten. Hinsichtlich der »Invention« aber werden
wir zu untersuchen haben, in wieweit die schon in den Tanzsammlungen
des 16. Jahrhunderts nachweisbare Verbindung von Tänzen gleicher In-
vention, d. h. gleichen thematischen Gehaltes, in dem *Banchetto musicale*
Verwendung und Ausbildung erfahren hat.

Es ist ein für die Entwicklung der späteren Instrumentalmusik, zu-
mal der deutschen, außerordentlich bedeutsamer Zug, daß uns gleich in
deren Anfängen der Gebrauch der Variationenform in immer wach-
sender Ausbildung und Verinnerlichung, als eines ihrer Hauptmerkmale
entgegentritt, ein Vorgang, der sich auf die Vokalmesse des 16. Jahr-
hunderts zurückführen läßt, durch deren Sätze sich bekanntlich leitende
Themen ziehen. Die Frage ist nun, ob Schein sich bei Festhaltung
dieses Variationenprinzips nur auf die Variierung zweier Tänze be-
schränkt, wie es bei seinen Vorläufern auf diesem Gebiete der Fall war,
oder ob er dieses Prinzip auf mehrere oder sämtliche Sätze seiner Tanz-
folgen ausgedehnt hat. Auf den ersten Blick könnte es zwar scheinen,
als ob ein wirklich durchgängiger, motivischer Zusammenhang einzelner
Teile sich nur in bezug auf *Allemande* und *Tripla* fände. Denn hier ist
er so augenfällig und innig, daß die *Tripla* sich als eine melodisch ge-
treue, nur rhythmisch umgestaltete Nachahmung der *Allemande* darstellt.
Es spiegelt sich hier die alte Wechselbeziehung des Tanzliedes zwischen
Reihentanz im geraden Takte und der *Proportio* im Tripeltakte, in der
Übertragung auf die Instrumentalmusik, deutlich wieder, was auch
äußerlich durch den zu *Tripla* zu ergänzenden Zusatz *Proportio* sich
kennzeichnet. Dieser melodische Zusammenhang schien aber dem Schöpfer
des *Banch. mus.* so selbstverständlich, daß er weder auf dem Titelblatte
noch in dem Vorwort *Ad Musicum etc.* der *Tripla* als eines einzelnen
Bestandteiles der ganzen zyklischen Form Erwähnung tut.

Sehen wir uns aber den melodischen Gehalt der übrigen Bestandteile
Schein'schen Gruppierung genauer an, so werden wir der Variierung
ı innerhalb der Paduane, Galliarde und Courante begegnen. Zu-
ıst erschiene eine solche am natürlichsten zwischen Paduane und
liarde. Bildeten doch diese beiden, der gradtaktige Reihentanz mit
ı darauf folgenden, im ungraden Takte stehenden Nachtanz, eine als
duane mit darauf gehöriger Gagliarde« gekennzeichnete und schon im
Jahrhundert häufig nachweisbare Zusammenstellung, z. B. in Adolf
ckel's Lautenbuch (1562), Pierre Phalèses Tanzsammlung (1583)
. in den *Noctes musicae* des Mathaeus Reymann (1598). Deshalb
auch eine bloße Umwandlung des thematischen Gehaltes der Pa-
ne in den Dreitakt des Nachtanzes durchaus gebräuchlich. Allein
zeigt sich eben wieder der Fortschritt der deutschen Meister um die
nde des 17. Jahrhunderts über die Leistungen ihrer Kunstgenossen
vorangehenden Zeit. Mit zunehmender Ausbildung des rein instru-
ıtalen Stiles verfeinerte sich auch die Technik dieser Variationenkunst.
begegnet uns in den Suitensätzen Johann Moller's, Georg Engel-
nn's, des Bartholomäus Prätorius und des schon genannten Paul
url eine immer tiefer greifende Umgestaltung des Gehaltes der Pa-
ıne in ihrem Nachtanz. Gar oft ist allerdings die thematische Ver-
ıdschaft der Suitensätze nicht mehr anzutreffen oder sie beschränkt
ı auf die Mittelstücke. So finden wir denn diese verfeinerte Varia-
ıenform auch im *Banchetto* Schein's in einer Freiheit der Behandlung,
für seine Zeit in der Tat erstaunlich ist. Am augenfälligsten tritt
uns in den 3 Suiten Nr. V (P. S. 94 ff.), VI (P. S. 102 ff.) und XV
S. 159 ff.) entgegen, wo die thematische Einheit aller 5 Sätze ähnlich
bei Peurl durchgehends gewahrt ist. Häufiger aber treffen wir auch
rhythmisch und metrisch umgebildete, melismatisch verzierte Wieder-
ır der Musik eines Satzes in der eines andern, zuweilen nur in zar-
ter Andeutung der melodischen Verwandtschaft. Von »einander fein
pondieren« spricht auch Schein selbst in der erwähnten Vorrede. Zur
rdeutlichung des Gesagten möge hier eine Übersicht über die Mo-
e der XV. Suite des *B. M.* (Cantus) und ihre Variierung folgen
. S. 159 ff.):

I. Teil.





Aus den Notenbeispielen ist erkennbar, worin der Reiz der Beha
lung der Variationenform auch im *Banchetto* **Schein's besteht:** »Nicht
der Strenge der Wiederholung genau des gleichen motivischen Gehal
nicht in der notengetreuen Wiedergabe, sondern **in der Festhaltung**

tsächlichsten, melodischen Wendungen in allen Stimmen und der ıonischen Gesamtentwicklung[1]«. Die Umgestaltung und Fortentwick- der musikalischen Motive zu verfolgen, ist so anziehend und lehr- ı, daß Riemann mit Recht einen instruktiven Kursus darüber auf- uen vorschlägt. Die Variierung schließt allerdings nicht die Ein- bung großer selbständiger Abschnitte aus, wie die des feierlichen ıanensatzes auf P. S. 160. Andererseits erscheint die nur aus 2 Teilen ehende Galliarde, der Dreigliedrigkeit der Paduane gegenüber, gleich- als eine Abweichung von der Symmetrie der Formgliederung von uane und Galliarde und infolgedessen auch von der konsequenten chführung des Variationenprinzips[2]).

Als ein Charakteristicon der alten Orchestersuite begegnet uns noch *Banch. mus.* Schein's das häufige Auftreten des Echo, das ja als ein ntliches Element der Gesangs- wie der Instrumentalmusik des 17. hunderts erscheint[3]).

Betrachten wir nun die einzelnen Tanzformen des *Banchetto Mu- e* näher.

I. Die Paduane (Pavane) war ein italienischer Reihentanz im graden von gravitätisch ernster Haltung, der sich großer Beliebtheit in ganz pa zu erfreuen hatte. Unter den deutschen Tonsetzern, die diese zform vor Schein kunstmäßig bearbeiteten, seien, außer den schon annten Melchior Franck, Valentin Hausmann, Johann Staden, ann Moller, Benedict Wichmann, B. Prätorius und die Eng- er Th. Morley, W. Brade und Th. Simpson erwähnt[4]). Die nmigen Paduanen Moller's, mit »darauf gehörigen Gagliarden«, aus Jahren 1610 und 1612, sind besonders beachtenswerte Erzeugnisse er Gattung[5]). Wichtiger noch für die kunstgeschichtliche Würdigung Schein'schen Paduanen sind die Intraden Hans Leo Haßler's in en Lustgarten von 1601[6]). Die Anfangssätze zweier Nummern dar- Nr. 41 (*Secunda Intrada*) und Nr. 44 (*Quinta Intrada*), sind es, die vornehmlich in Betracht kommen. Verglichen mit den Schein'schen uanen ergeben diese Instrumentalstücke ein neues Beweismoment für

1) Riemann, Musikal. Wochenblatt 1895, Nr. 29.

2) Zur weiteren Bestätigung dessen möge man noch Nr. V (Part. S. 94ff), als piele der freieren Variierung die Nummern II (P. S. 74ff.) und X (P. S. 128ff.) leichen.

3) Vgl. *Banch. Mus.*, I (Paduane und Galliarde), II (Galliarde und Allemande- la). Ferner vgl. die Nrn. IV, V, VIII, IX, X, XI, XII, XVI, XVII, XVIII, XXII und auch Venuskränzlein, P. S. 42ff., 48, 53, 56, 64/65.

4) Vgl. Böhme: Gesch. d. Tanzes in Deutschland I, S. 258ff. und II, S. 85ff., enbeil., Riemann, Reigen und Tänze, und Eitner, Biographisch-bibliographisches llenlexikon, 2. Bd., S. 168.

5) Publikationen s. Ges. für Musikforschung, Bd. XV, S. 64ff.

6) Böhme, a. a. O. S. 111.

die innere Unabgeschlossenheit der instrumentalen Formen zu Anfang des 17. Jahrhunderts. Während die Haßler'schen Intraden Nr. 40, 42, 43 durchaus den ursprünglich pomphaften Charakter dieser Tanzform mit dem Rhythmus ♩ ♪ ♪ ♩ ♩, an sich tragen, sind die obengenanten Nr. 41 und 44, ebenso wie die meisten Paduanen Schein's und mancher seiner Vorgänger, z. B. Moller und Staden[1]) auf einen feierlich getragenen Grundton gestimmt. Andererseits ist auch eine kleine Anzahl Schein'scher Paduanen in dem ursprünglich festlichen Intradenrhythmus der Haßler'schen Nr. 40, 42, 43 gehalten, z. B. Nr. V (P.S. 94, daselbst in einer leichten rhythmischen Variante). Allerdings hatte sich seit 1600, als man Intraden für Streichinstrumente zu setzen begann, auch der Charakter dieser Tanzform der neueren Instrumentation gemäß verändert[2]). Dies ist bei Beurteilung der Haßler'schen Intraden wie der Schein'schen Paduanen wohl zu beachten und gibt uns einen wertvollen Fingerzeig für ihre Neuinstrumentierung. Die Verwandtschaft jener Intraden Nr. 41, 44 mit der größeren Anzahl der Schein'schen Paduanen ist eine so augenfällige, daß man auf eine direkte Stilübertragung schließen muß, wobei Schein, ebenso wenig wie Moller und Staden Anstoß an der Namensverschiedenheit gewonnen haben wird[3]).

Der Stil der Paduanen des *Banchetto Musicale* ist im wesentlichen eine Nachahmung der Vokalpolyphonie des 16. Jahrhunderts: schöne, musterhaft selbständige Führung aller Stimmen, wohllautender Melodienfluß, reichliche Kadenzierung. In ihrer größtenteils ernst-pathetischen Grundstimmung ist von dem Wesen des Tanzes wenig oder nichts mehr zu spüren. Nur in England wurden die Pavins (Pavans) damals noch zum Tanzen gebraucht, wie uns Michael Praetorius mitteilt[4]. Das moderne Ohr glaubt vielmehr den zahllosen, herrlichen Motettensätzen der Meister der vorangegangenen Vokalperiode und denen Scheins selbst, die, zwei Jahre vor seinem *Banchetto*, in dem Motettenwerk des *Cymbalum Sionium* von 1615 geschlossen hatte in instrumentalem Gewande hier wieder zu begegnen. Aber auch der kirchliche Geist der Gabrieli'schen Orchestersonate lebt in ihnen. Welche Fülle herber Kraft des Ausdruckes entströmt nicht diesen herrlichen und doch in so enger Rahmen gefaßten Gebilden! Es ist der Geist der Erhabenheit, wie er dem edelsten Teile des deutschen Wesens und besonders der deutschen Musik eigentümlich ist, wie ihn die Ästhetik eines Baumgarten, Kant Schiller, Herder, Schopenhauer und Wagner immer wieder kenn-

1) Böhme a. a. O. S. 109, 110.
2) Vgl. oben S. 202/3.
3) Vgl. Joh. Staden (E. Schmitz a. a. O., siebentsr Jahrgang, Einleitung S. LX.
4) *Syntagma musicum* III, S. 24.

hnet und wie er sich insbesondere in den Werken der deutschen In-
.mentalmusik vom 17.—19. Jahrhundert immer von neuem offenbart.
Recht ist darauf hingewiesen worden, wie dieser ruhige, breite und
altene, würdevolle Paduanenton im Anfang von Wagner's Meister-
;er-Vorspiel merkwürdig getreu auflebt[1]).

Besonders hervorragende Meisterstücke dieser Paduanenkunst. sind
Nr. VII P.S. 109ff., VIII P.S. 115ff., XIV P.S. 153ff, XV P.S.
'ff. und XVI P.S. 165ff. Was für herrliche, majestätische Akkord-
ıen treten uns doch in den Nummern XIV, XVI und XX entgegen!
lleicht haben unserem Künstler bei Nr. XVI die Akkordfolgen Haß-
's im Schlußsatze der *Intrada Sexta* (Lustgarten Nr. 45) vorgeschwebt.
ein hier, wie bei allen übrigen Paduanen erkennt man wieder die
:tbildung des Stiles des älteren Meisters durch den jüngeren. Haßler's
raden Nr. 41 und 44 sind zweisätzig, bei seinen unmittelbaren Nach-
;er, wie Hausmann und Moller, finden wir zuweilen, bei Schein
;s die Dreisätzigkeit, die sich bei letzterem zur Anzahl von 4, 5 und
ätzen steigert. Die größere Sätzezahl wird dann allerdings durch den
Takt veranlaßt, der in meist nur wenigen Takten von einem $^4/_4$ Takt
a anderen überleitet, eine Häufigkeit des rhythmischen Wechsels, die
deutsche Eigenart einen neuen Beweis für den Zusammenhang der
ıtschen Orchestersuite mit der älteren Gesangsmusik erbringt[2]).

Als ein besonderes Kennzeichen des dem *Banchetto* Schein's inne-
hnenden Kunstwertes betrachte man die innere Einheit, die z. B. in
. VIII P.S. 109ff. und Nr. XIV P.S. 153ff. die einzelnen Paduanen um-
ließt. Das ganze erstgenannte Stück durchzieht ostinato-artig ein nur
; vier Takten bestehendes Motiv. Es sind allemal drei Longae und
ıe Brevis, die im Wechselverhältnisse von Tonika und Dominante, im
.sse dem ganzen Tonstücke eine feste, harmonische Unterlage geben
ınlich ist Nr. XIV gebaut, wo ebenfalls ein kurzes Motiv von vier
ınen als Orgelpunkt in der Oberstimme, umrankt von dem zartesten,
lyphonen Gewebe der unteren Stimmen, dahinzieht. Hugo Leichten-
tt, der in seiner verdienstlichen Sammlung »Deutsche Hausmusik aus
ır Jahrhunderten«[3]) Schein den frühesten Klassiker dieser mehr-
immigen Instrumentalmusik in Deutschland nennt, weist auch bei
:läuterung des musikalischen Gehaltes dieser Paduane auf S. 45, (103)
.rauf hin, daß dieses Werk »voll Feinheiten des Satzes ist, wie sie nur
ı Meister des polyphonen Stils beherrscht« und bemerkt mit Recht, daß
. den dreimal wiederholten Ostinatomotiv von 14 Takten die anderen Stim-
en jedesmal ganz verschieden gesetzt sind. »Rhythmisch besonders fein

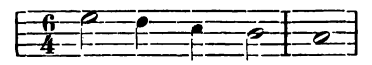
1) H. Kretzschmar, a. a. O. S. 16.
2) Vgl. oben S. 3.
3) Berlin, 1907, Bard, Marquardt & Co.

wirken im Mittelteil der $^3/_4$ Takt des Basses gegen $^4/_4$ in den Oberst[im-]
men«. Hier sehen wir also eins der charakteristischsten Ausdrucksmit[tel]
der alten Vokalkunst, den *Cantus firmus*, in einem neuen, instrumental[en]
Gewande wieder aufleben in einer für die Weiterentwicklung der vo[k.-]
instrumentalen Kunst höchst bedeutsamen Wiedergeburt.

II. Seit dem Auftreten der Paduane pflegte man diesem Reih[en-]
tanze die Galliarde als Nachtanz folgen zu lassen, eine Zusamm[en-]
stellung, die man durch den Ausdruck »Paduane mit darauff gehöri[ger]
Galliarde« kennzeichnete[1]).

Die größere Reife der Meisterschaft, den Venuskränzleingalliard[en]
gegenüber, bezeugen die des *Banchetto Musicale*, bei wesentlich forme[ller]
Übereinstimmung des Baues, die aber die Symmetrie einzelner Satzglie[der]
schärfer hervortreten läßt, durch eine reichere und gewähltere Harmo[nik,]
worin sich Schein in diesen späteren Galliarden wieder als formvertief[en-]
der, deutscher Künstler erweist. Auch hier ist wiederum auf die I[n-]
traden *Septima* und *Octava* Nr. 56 und 57 des Lustgartens Haßle[rs]
hinzuweisen. Diese sind im Dreitakt gesetzt und ähneln viel mehr [in]
melodischer Beziehung den Schein'schen Galliarden, als der Tanzfo[rm,]
nach der sie benannt sind. Auch hier also wiederum in Fluß begriff[ene]
Gestaltung der instrumentalen Form! Auch in fast allen der Sche[in'-]
schen Galliarden erfreut Wohllaut der Melodie (Nr. V P. S. 98 u[nd]
Nr. VI P. S. 105/106), formelle Glätte und Rundung, Feinheit des mu[si-]
kalischen Satzes. Auch hier finden wiederholt kontrapunktische Kün[ste]
der zurückliegenden Vokalperiode in der Instrumentalmusik Anwend[ung.]
Siehe die kanonischen Führungen der Oberstimmen Nr. II P. S. 76 u[nd]
78 und Nr. XII P. S. 141, Teil 2, und Nr. XVI P. S. 166.

III. Wir wenden uns zur dritten Tanzform des *Banch. Mus.*, d[er]
Courente. Diese hat eine doppelte, nach beiden Richtungen hin v[on]
einander unabhängige Entwickelung erfahren, in Frankreich als Courant[e,]
in Italien als Corrente. Die französische Form bewegte sich vorwieg[end]
in punktierten Noten. Ihr war der Auftakt und die Umkehr des Rhyt[h-]
mus im Tripeltakt eigentümlich, wiederum ähnlich der des älteren deu[t-]
schen Liedes, der wir in dem Venuskränzlein[2]) begegneten. An de[n]
Teilschlüssen und auch an anderen Stellen wird der Akzent auf d[ie]
Arsis gerückt, wodurch folgende, rhythmische Figur entsteht:



Diese Akzentrückung war übrigens auch schon der Galliarde des 16. Jahr-
hunderts durchaus geläufig, kommt aber dort, wie noch in den Courente[n]

1) S. oben S. 66.
2) S. oben S. 8.

des Valerius Otto (1611), mit schwarzer Hemiolennotierung vor, während wir bei Schein schon die moderne Notation in weißen Noten antreffen. Der italienischen *Corrente* war dagegen das Laufwerk eigentümlich, davon diese Tanzform auch ihren Namen erhielt und worin sich auch mit leichter Mühe das feurige Temperament des Südländers wieder erkennen läßt. Diesen Unterschied zwischen Courente und Corrente zum ersten Male klargestellt zu haben, ist das Verdienst Gustav Nottebohm's [1]).

Zu Schein's Zeit finden wir die beiden Formen noch unvermittelt nebeneinander. Einen deutlichen Beweis davon liefert Johann Staden's »Venus-Kräntzlein« von 1610, der die italienische und französische Form unmittelbar nebeneinander stellt [2]). Während aber Samuel Scheidt in der *Tabulatura Nova* von 1624 [3]), die italienische Form bevorzugt, sind die sämtlichen Schein'schen Courenten im *Banch. Mus.* dem französischen Typus nachgebildet. Italienisches Laufwerk tritt zwar auch, allein nur in ganz beschränktem Maße, auf. In den Courenten Joh. Staden's zeigt sich eine Entwicklung von der französischen zur französisch-italienischen Mischform [4]). Schein weist der Courente in der von ihm gewählten, fünfsätzigen Partienform den Mittelplatz zu. Eine spätere Zeit verlegte diesen hinter die Allemande, die jener als Vorbereitung diente. Die einzelnen Courenten gliedern sich in drei, seltener in zwei Sätze.

Alle musikalischen Vorzüge, die wir bei den Galliarden des *Banch. Mus.* zu rühmen hatten, gelten den Courenten gegenüber in erhöhtem Maße. Von reicher Harmoniefülle unterstützt, fließen die feinen, melodischen Linien dahin. Manche Courente will uns an die späteren Giguen gemahnen. Auch hier sehen wir ausländische Form von deutschem Geiste innerlichst durchdrungen. Die entzückende Anmut des Mozart'schen *Don Giovanni-Menuettos* glauben wir in diesen Weisen mehr als anderthalb Jahrhunderte zuvor zu vernehmen, auch weiche Händel'sche Harmonienfolgen, so die Sextengänge des Messiasarie: »Er weidet seine Heerde«, Nr. XVI P. S. 169, Abschn. III, Takt 3, und Bach'sche innige, melodische Wendungen, z. B. Nr. XX P. S. 195, Abschn. II, Takt 2 klingen mit ahnungsvoller Deutlichkeit voraus. So neigen sich hier, in diesen unscheinbaren kleinen Gebilden, allenthalben die zarten Knospen uns zu, die dereinst zu voller Blüte sich entfalten sollten! Durch frische

---

1) Vgl. dessen Abhandlungen über die »Anfänge der Klaviersuite« in der Wiener Monatsschrift für Theater und Musik, Jahrg. I, 1855, S. 475. Freundliche Vermittlung des Herrn Geheimrat Dr. Prieger in Bonn.

2) Vgl. Böhme a. a. O., Notenbeil. Nr. 180, 181.

3) Neuausgabe von M. Seiffert, Denkmäler deutscher Tonkunst, Erster Band (Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1892). Nr. 8 und 9.

4) Schmitz a. a. O., siebenter Jahrg., Einleitung, S. LIX/LX.

Erfindung und gesunden Humor besonders hervorragend, seien folgende Courenten genannt: Nr. II PS. 71; Nr. III P.S. 84/85; Nr. VI P.S. 106/7; Nr. VII P.S. 113; Nr. IX P.S. 125/26; Nr. X P.S. 131; Nr. XII P.S. 143/44; Nr. XV P.S. 162/63; Nr. XVII P.S. 175; Nr. XVIII P.S. 182/83; Nr. XIX P.S. 189 Nr. XX P.S. 195/96.

IV. V. Wir wenden uns nun den beiden letzten Bestandteilen der Schein'schen Partie zu, der *Allemande* und *Tripla*. Erstere bildet eines der wichtigsten Glieder in der Kette der Schein'schen Instrumentalstücke, denn, soweit bisher bekannt, tritt uns die Allemande als selbständige Instumentaltanzform, im Rahmen der fünfteiligen deutschen Tanzsammlungen des 17. Jahrhunderts zum ersten Male hier in dem *Banch. Mus.* Schein's entgegen. Tob. Norlind[1] behauptet irrtümlich, daß die Allemande bei Schein weggelassen worden sei; trotzdem führt er sie auf der übernächsten Seite (186) in der Zusammenstellung der Tanzformen Scheins mit auf. Die Allemande findet sich bereits in einer stattlichen Anzahl von Exemplaren zwei- bis viersätziger Tanzfolgen im 16. und 17. Jahrhundert vor[2]). Wahrscheinlich hat der Schöpfer des *Banch. Mus.* die Bezeichnung Allemande, als die neue Form des deutschen Reihentanzes; bloß auf das alte deutsche, in geraden Takten stehende Tanzlied, dem wir noch bei Haßler, z. B. Lustgarten Nr. XX und bei anderen zeitgenössischen Meistern begegnen und dem er eine rein instrumentale Behandlung zuteil werden ließ, übertragen. Es ist schon früher[3]) darauf hingewiesen worden, daß der Umwandlungsprozeß vom gesungenen Tanzlied, z. B. der Galliarde, in den nur zum Aufspielen bei besonderen Gelegenheiten zur »Aufwartung« verwendeten Instrumentaltanz bei unserem Meister zum Abschluß gekommen ist. Die Übertragung des gesungenen deutschen Tanzes auf die bloß von Instrumenten gespielte Allemande ist eine neue Bestätigung dieser Tatsache. Dieselbe wird auch durch die der Allemande angehängte Tripla des weiteren bekräftigt. Denn diese erscheint als eine getreue, rein instrumentale Nachbildung des älteren deutschen Nachtanzes. In den deutschen Lauten- und Orgeltabulaturen des 16. Jahrhunderts wird sogar der zweite im ungeraden Takt stehende Teil dieses geradtaktigen, »deutschen Dantzes« durch eine beigefügte 3 als Tripla ausdrücklich bezeichnet[4]).

Von besonderer Wichtigkeit ist die Tatsache, daß die Allemande, trotz ihres französischen Namens der einzige Bestandteil der Partie resp.

1) Zur Geschichte der Suite, Sammelbände der IMG. VII, 184.

2) Vgl. Norlind, a. a. O. S. 184. In dieser Aufzählung fehlen aber Pierre Phalèse's 4stimmige Tanzsammlung (1583), Matthaeus Reymann, *Chorea Germanica* (1598), sowie Melchior Frank, Deutscher Tanz (vgl. Riemann's Aufsatz Musikbeilage zur »Sängerhalle« 1895, Nr. 8ff).

3) S. o. S. 63/64.

4) Vgl. Böhme, a. a. O. Bd. I, S. 122 und 123.

Suite ist, der aus einheimisch deutschem Boden entsproßte. Wir wissen, daß zu Anfang des 17. Jahrhunderts ältere Volksliedermelodien zu Instrumental-Variationen benutzt wurden, so die von Samuel Scheidt in der Tabulatura verarbeiteten Melodien: »Soll es sein« und »also geht's, also steht's[1]), die in dieser Form der Nachwelt erhalten blieben. Inwieweit etwa auch von Schein solche Liedermelodien seinen Allemanden zugrunde gelegt wurden, ist leider nicht nachweisbar. Eine große Anzahl der Allemandenmelodien haben jedenfalls einen volkstümlichen, sinnigen Zug[2]). In ihnen prägt sich denn auch diese Eigenart des deutschen Wesens deutlich aus[3]). Nach Prätorius[4]) heißt die Allemande »so viel, als ein deut Liedlein oder Täntzlein«. Darum wurde ihr auch später der erste Platz von den Deutschen in der Klaviersuite eingeräumt, die sie als eine Art Präludium eröffnete und die auf die Courente vorbereitete. Daß Schein ihr in seinem Werke erst die vierte Stelle anwies, hängt vermutlich damit zusammen, daß er sie der allbeliebten Paduane, Galliarde und Courante nicht voranstellen wollte. Wie die Stellung in der Tanzfolge, so ist auch ihr Stil von den Allemanden Bach's und Händel's durchaus abweichend. Hier herrscht polyphone Gebundenheit, bei Schein homophone Schlichtheit vor. Nur der innig-fromme, zuweilen schwermütige Grundton ist ihnen gemeinsam. Vielleicht ist die Behauptung berechtigt, daß die Schein'sche Allemande in der Gavotte Sebastian Bach's nachklingt (vgl. auch Georg Muffat's *Air* im *Florilegium Primum*[5]) und das liebliche *Air* von Händel)[6]). Letzteres weist, in seiner Verwendung als Thema mit Variationen, auch wiederum auf die Scheidt'schen Allemanden der *Tabulatura Nova* zurück.

Die Schein'schen Allemanden beginnen mit einem Auftakt und bestehen aus 2 oder 3 Teilen von ungleicher Ausdehnung. Die einfache, achttaktige Normalperiode liegt ihr meistenteils zugrunde, doch kommen auch kürzere, periodische Gliederungen vor. Die Stimmung und Stimmführung erinnert zuweilen an diejenige der Bach'schen vierstimmigen Choralbearbeitungen. Hatte sich doch der jugendliche Verfasser des Venuskränzleins bereits als ein Meister des mehrstimmigen Liedsatzes erwiesen. Auch hier sind folgende Allemanden von besonderer Gemüts-

---

1) A. a. O. Teil II, Nr. 10 und 11.

2) Vgl. z. B. Nr. XVIII P. S. 183/84.

3) Darum hat Bernhard Schneider (Heimatstimmen, in dreistimmiger Bearbeitung herausgegeben, Dresden 1903) mit Recht einer besonders frischen Allemande Nr. X (P. S. 132) ein prächtiges Vaterlandslied von Ernst Moritz Arndt: »Deutscher Trost« untergelegt (vgl. auch H. Riemann, Reigen und Tänze aus Kaiser Matthias' Zeit, für Pianoforte übertragen, Leipzig, F. Kistner).

4) *Syntagma* III, S. 24.

5) Denkmäler der Tonkunst in Österreich, Wien 1894, Bd, I, 2. Hälfte, S. 27, 28.

6) Bd. II der Ausgabe der deutschen Händelgesellschaft, S. 56.

innerlichkeit hervorzuheben: Nr. VIII P.S. 119; XI P.S. 138/39; XIII P.S. 150/51; XV P.S. 163; XVII P.S. 177; XVIII P.S. 183/84; XIX P. S. 190.

Das vorletzte Stück des *Banch. Mus.* ist eine 4stimmige Intrade (Nr. XXI P.S. 18ff.), bestehend aus 3 Sätzen, von denen die beiden ersten den geraden Takt aufweisen, der letzte die Taktart dreimal wechselt ($^3/_2$, C, $^3/_2$, C). Das Stück ist in dem Mischcharakter von Intrade und Paduane geschrieben, wie wir ihm in den Haßler'schen Intraden begegnen; sonst ist nur noch die hier bezeichnete Instrumentation Zinck, Viglin, Flödt[1]) (XXV), der Echoeffekt im zweiten Teile und die wirkungsvolle Steigerung hervorzuheben, die die Durchführung eines Motives am Ende dieses Teiles erfährt. (P.S. 199).

Das letzte Stück des *Banch. Mus.*, eine einzelne Paduane, (Nr. XXII P.S. 201) ist bereits oben im Zusammenhang mit den anderen Exemplaren dieser Kunstgattung behandelt worden, doch ist noch einmal später bei Besprechung der Instrumentation auf sie zurückzukommen.

Für die Gesamtbeurteilung des *Banch. Mus.*, ist noch folgendes hervorzuheben:
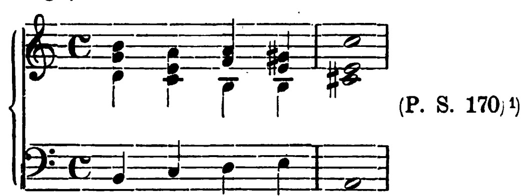
1. Die Tonart ist innerhalb jeder einzelnen Partie des ganzen Werkes die gleiche. Auch das *Banch. Mus.* kennzeichnet sich als echtes Übergangswerk aus dem alten in das neuere Tonsystem. Die Kirchentonarten liegen auch hier noch zu Grunde und zwar siebenmal dorisch (I, II, IX, X, XI, XII, XXII), einmal dorisch-transponiert (XIII), sechsmal äolisch (III, VI, VII, XVI, XVII, XXI), viermal mixolydisch (IV, V, XIV, XV), zweimal ionisch (VIII, XVIII), einmal ionisch-transponiert (XIX). Andererseits erscheint auch schon das spätere Modulationsprinzip des Wechsels von Tonika und Dominante, resp. Paralleltonart, in den Abschnitten der einzelnen Tanzstücke voll entwickelt. Die Chromatik verwischt auch hier die Reinheit der älteren Diatonik, doch wird von ihr im ganzen nur ein mäßiger Gebrauch gemacht. Auch haben wir in diesem Werke noch ein besonders bemerkenswertes Übergangsbeispiel, eine völlige Durchbrechung der alten, tonischen Anschauung vor uns. In Nr. XX P.S. 192ff. ist nämlich bei den Schlüsseln der Stimmen ein Kreuz vorgezeichnet. Hier tritt uns zum ersten Male bei Schein eine bewußte Anwendung der späteren, harmonischen e-moll-Tonleiter entgegen und wirft auf die Art und Weise, wie dieser Übergang vor sich gegangen ist, ein helles Licht. Ein beredtes Zeugnis, wie sich die Entwicklung in der Kunst nach dem Gesetz innerer Notwendig-

---

1) Darüber vgl. die Besprechung der Instrumentation des ganzen Werkes, S. 98.

keit vollzieht. — Auch die im *Banch. Mus.* wiederkehrenden dur-Schlüsse weisen wiederum auf den modernen Künstler.

2. Die Harmonik des *Banch. Mus.* greift deutlich auf das Haßler'sche Vorbild im »Lustgarten« zurück. Schlußbildungen, wie die nachstehende, mittels des Septimenakkordes der zweiten Stufe der Leiter in der Quint-Sextlage, kehren auch hier oft wieder.
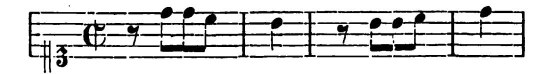


(P. S. 170)[1]

Aber auch auf diesem Gebiete erweist sich die fortbildende Kraft des jüngern Meisters als wirksam. So dürfte der als Durchgangsharmonie gebrauchte Terz-Quart-Sext-Akkord in der Allemande Nr. V P. S. 100 Abschn. III, vorletzter Takt, in früheren Werken wohl noch nicht aufzufinden sein. Dagegen finden sich die Sextakkordfolgen, auf deren Ähnlichkeit mit einer Messiasarie oben S. 87 hingewiesen wurde und deren wohllautende Weichheit bei Schein öfter wiederkehrt, auch schon im Lustgarten Haßler's: *Nona Intrada* Nr. 48, Teil I, Abschn. I. Von Vorhalten und schönen Bindungen wird öfters in wirkungsvollster Weise Gebrauch gemacht[2]). Unebenheiten des Tonsatzes, wie offene und verdeckte Quintenfolgen, unterliegen der wiederholt angedeuteten, milderen Beurteilung.

3. In Beziehung auf die Rhythmik ist hier zunächst auf die Wiederkehr des bekannten 𝅗𝅥 ♩ ♩-Motivs, das uns in der Canzone *Corallarium*[3]), schon begegnet war[4]), hinzuweisen, ferner auf zwei Figuren aufmerksam zu machen, die im *Banch. Mus.* zum ersten Male auftreten und in den späteren Werken Scheins eine hervorragende Rolle zu spielen bestimmt waren. Es ist

a) Die sich schon bei Haßler (Lustgarten, *Quinta Intrada* 2. Teil) vorfindende Figur.



P. S. 110 und 115/16. b) Ebenda S. 111:
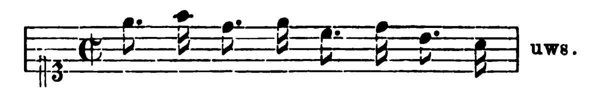
---

1) Vgl. den »Deutschen Tanz Melchior Frank's 1604 in der Beilage der Sängerhalle« a. a. O. S. 6.

2) Vgl. Paduane Nr. VIII, S. 115. X, P. S. 128/29.

3) S. Venuskränzlein, P. S. 60.
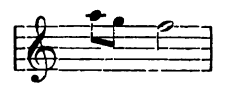
1) S. auch H. L. Hassler *Amoenitatum hortulus,* Anno 1622, Monatsh. f. Mus.-Gesch. VI (1874), Tänze des XV. bis XVII. Jahrhunderts, S. 121.



Diese letztere Figur ist eine instrumentale Nachahmung einer italienischen Gesangsfigur, der sogen. *exclamatio con ribattuta di gola*[1]) und kommt in den Werken G. Gabrieli's und Cl. Monteverdi's u. a. zeitgenössischer, italienischer Meister häufig vor[2]). Der deutsche Theoretiker Andreas Herbst definiert in seiner »*Musica moderna*« von 1653, (Singen und Verzierungen beim Gesang mit Beispielen aus den »fürnehmbsten Italienischen Autoribus« im 17. Jahrhundert)[3]) die exclamatio folgendermaßen: »Sie ist das rechte Mittel die affectus zu movieren, so mit Erhebung der Stimme geschehen muß« usw. Gewiß nahm der deutsche Meister diese hüpfende Gesangsfigur, der wir auch schon einmal, in Scheins Jugendwerke, dem Venuskränzlein[4]), begegneten, nicht willkürlich in sein Instrumentalwerk auf, sondern es war ihm um das rechte Ausdrucksmittel, die »affectus zu movieren«, dabei zu tun. Und gerade diese siebente Paduane[5]), in der Schein seine Figuren wiederholt zur Anwendung bringt, durchzittert eine tief leidenschaftliche Bewegung. Es liegt etwas von modern romantischer Schwermut über ihr ausgebreitet. Es ist ein Stück musikalischer Seelenmalerei, worin der Künstler uns nachfühlen läßt, daß ein persönlicher Schmerz in diesen Tönen nach Ausdruck ringt. Diese Stimmung wird durch die unablässige Durcharbeitung der obigen rhythmischen Motive treffend charakterisiert und auch die langgezogenen Haltetöne, die wir oben S. 86 als *Cantus firmus* wieder erkannten, tragen zur Einheit der das Stück beherrschenden Grundstimmung wesentlich bei. So gewinnt auch der auf die Instrumentalmusik übertragene *Cantus firmus* noch psychologische Bedeutung. Diese musikalische Schilderung findet ihren ergreifenden Abschluß in einer herben Dissonanz, einer übermäßigen Quinte, von deren Höhe jener zweite Rhythmus in Terzen und Sexten jäh abstürzend, das zuckende Weh des Herzens zuletzt noch einmal in einer schneidenden Sekunde, widertönt. Läßt uns hier nicht die rege Phantasie des Tondichters einen Ton der neuen Zeit an unser Ohr klingen; ein Stück echter deutscher Romantik schon im 17. Jahrhundert? Wahrlich in diesem elegisch sehnsüchtigen und doch zugleich leidenschaftlich fortreißenden Tonstück haben wir einen Ahnherrn der Schumann'schen Romanze der *d*-moll

1) Vgl. o. S. 25.
2) v. Winterfeld: Gabrieli und sein Zeitalter, Bd. III S. 131, und Kiesewetter: Schicksale und Beschaffenheit des weltlichen Gesanges etc., S. 103.
3) M. f. M. XI S. 165.
4) S. o. S. 5.
5) P. S. 109 ff.

Symphonie vor uns[1])! Wie hat es auf der anderen Seite unser Meister verstanden, die rhythmisch reizvollsten Wirkungen hervorzubringen in den sich antwortenden Stimmenpaaren am Schlusse der XV. Paduane P. S. 161. Klingt die Verarbeitung des rhythmischen Motives,



dessen Notenwerte sich dann um die Hälfte verkürzen, nicht wie Liebesgeflüster und süßer Nachtigallensang? Dürfen wir bei diesen holden Tönen nicht des jungen Eheglückes eingedenk sein, das ihrem Meister damals eben erst in dem »liebseligen Ehestande« zu Weimar erblüht war[2])?

Über die Instrumentation des *Banch. Mus.* sei folgendes bemerkt. Schein selbst hat uns einen deutlichen Hinweis gegeben. Auf dem Titelblatte des Werkes sagt er: ».... auff allerley Instrumenten bevoraus auff Violen, nicht ohne sonderbahre gratia, lieblich vnd lustig zu gebrauchen.« Der Zusatz: bevoraus auff Violen, kommt auf den Titelblättern zeitgenössischer Werke häufig vor[3]) und wird für die moderne Instrumentation maßgebend sein müssen. Indem im allgemeinen auf das oben über die Instrumentierung der Orchesterstücke des Venuskränzleins Gesagte verwiesen werden muß[4]), ist hier nur hervorzuheben, daß die beiden Oberstimmen, *Cantus* und *Quinta vox*, den Violinen zufällt. Demnach mußte auch der für diese Instrumente nicht mehr gebräuchliche *C*-Schlüssel im Sinne der praktischen Wiederbelebung des *Banchetto musicale* in den Violinschlüssel verwandelt werden, während die im Altschlüssel notierten Mittelstimmen, Altus und Tenor, den Bratschen zufallen und die Violoncelle und Bässe, letztere in der tieferen Oktave, die unterste Stimme zu übernehmen haben. Daß indes die Bezeichnung »bevoraus« auf Violen auch noch andere orchestrale Klangmischungen zuläßt, ersehen wir aus der Vorschrift für die Besetzung der Intrade Nr. XXI, P. S. 198, für die eine direkte Vorschrift Schein's uns erhalten ist, nämlich: »Zink, Viglin, Flödt, für die 3 Oberstimmen, während die instrumentale Vorschrift für die unterste Stimme beim Originaldruck leider ausgelassen ist. Der ganz unbräuchlich gewordene Sub-Baßschlüssel der Originals (auf der 5. Linie) ist hier in dem gewöhnlichen Baßschlüssel notiert worden. Auch die letzte Paduane Nr. XXII, P. S.

1) Vgl. auch R. Schumann, »Bilder aus Osten«, das bmoll-Stück.
2) Biographie S. 20.
3) »Sonderlich für Violen« (d. h. Streicher) lautet die Vorschrift bei Joh. Staden, Schmitz, a. a. O., siebenter Jahrgang, Einleitung, S. LVIII/LIX. Vgl. auch Böhme a. a. O. Bd. I, S. 258.
4) S. 75/76.

201 gibt uns einen direkten Anhalt, sie trägt die Überschrift: »4 Krummhorn«, woraus ersichtlich ist, daß es dem Tonmeister auf eine gewisse Mannigfaltigkeit und Abwechslung in der Zusammensetzung des Instrumentalkörpers ankam[1]).

Zum Schluß noch ein Wort über die Verwendung der Musik des *Banchetto musicale* im Musikleben der Gegenwart. Aus der Vorrede Schein's erkennen wir, daß er dieses Werk zu »ziemlicher ergötzlichkeit bey ehrlichen Zusammenkünfften« bestimmt hat. Es ist eben echte festliche Bankettmusik, die uns in diesem Werke die sinnige und liebenswürdige Fröhlichkeit des deutschen Bürgertums zu Anfang des 17. Jahrhunderts widerspiegelt. Daß indessen solche ernste Feiertagsstimmung atmende Stücke, wie viele Paduanen und Allemanden auch in der Kirche eine würdige Stätte noch heutzutage finden würden, dafür könnten wir das Zeugnis des Praetorius anführen, der solche Aufführungen zwischen zwei geistlichen Gesängen für wohlangebracht hält[2]). Waren sich doch Schein und seine Zeitgenossen des hohen Wertes ihrer Kunst vollauf bewußt. Es ist rührend und bewunderungswürdig zugleich, wenn wir in der Vorrede zum *Banch.* lesen: »Es ist die edle Kunst der Musik heut »zu tage nechst der Gnaden Gottes durch nachsinniges vnd fleißiges ex»coliren vornehmer Kunstmeister beydes frembder vnd auch Teudscher »Nation zu solcher Excellenz vnd Hoheit gestiegen, daß man zweiffeln »muß, ob dieselbe höher gelangen und kommen möge...«

Aus der Beurteilung des Kunstwertes des *Banchetto musicale* wird zu entnehmen sein, daß wir es als ein »Hauptwerk der deutschen Hausmusik des frühesten Klassikers dieser mehrstimmigen Instrumentalmusik«, als[3]) eine der glänzendsten Leistungen der deutschen Instrumentalmusik aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts bewundern dürfen, deren künstlerische Wiedererweckung der wachsenden wissenschaftlichen Erkenntnis der Bedeutung des angehenden 17. Jahrhunderts für die Entwicklung der Instrumentalmusik entsprechend, als eine würdige Aufgabe der Gegenwart erkannt werden möge.

---

1) Bei der Aufführung dieser Paduanen im Hoftheaterkonzert zu Altenburg am 6. Januar 1903 unter Leitung des Herrn Hofkapellmeister Göhler wurden die »4 Krummhorn« durch moderne Waldhörner ersetzt, desgleichen im Münsterkonzert zu Basel, gelegentlich des II. Kongresses der IMG. in Basel, am 25. September 1906.

2) An dieser Stelle, in der Thomaskirche zu Leipzig, wurden denn auch die genannte Paduane für Waldhörner und 2 Allemanden und Triplen für Streichorchester vom Riedelverein zur Feier seines 50jährigen Jubiläums am 8. Mai 1904 von Herrn Dr. Göhler zu ausdrucksvollster Wirkung gebracht.

3) Vgl. H. Riemann, a. a. O. »Sängerhalle« 1895, Nr. 8, S. 86.

4) Leichtentritt, a. a. O. S. 45/46.

Namen- und Sachregister.



